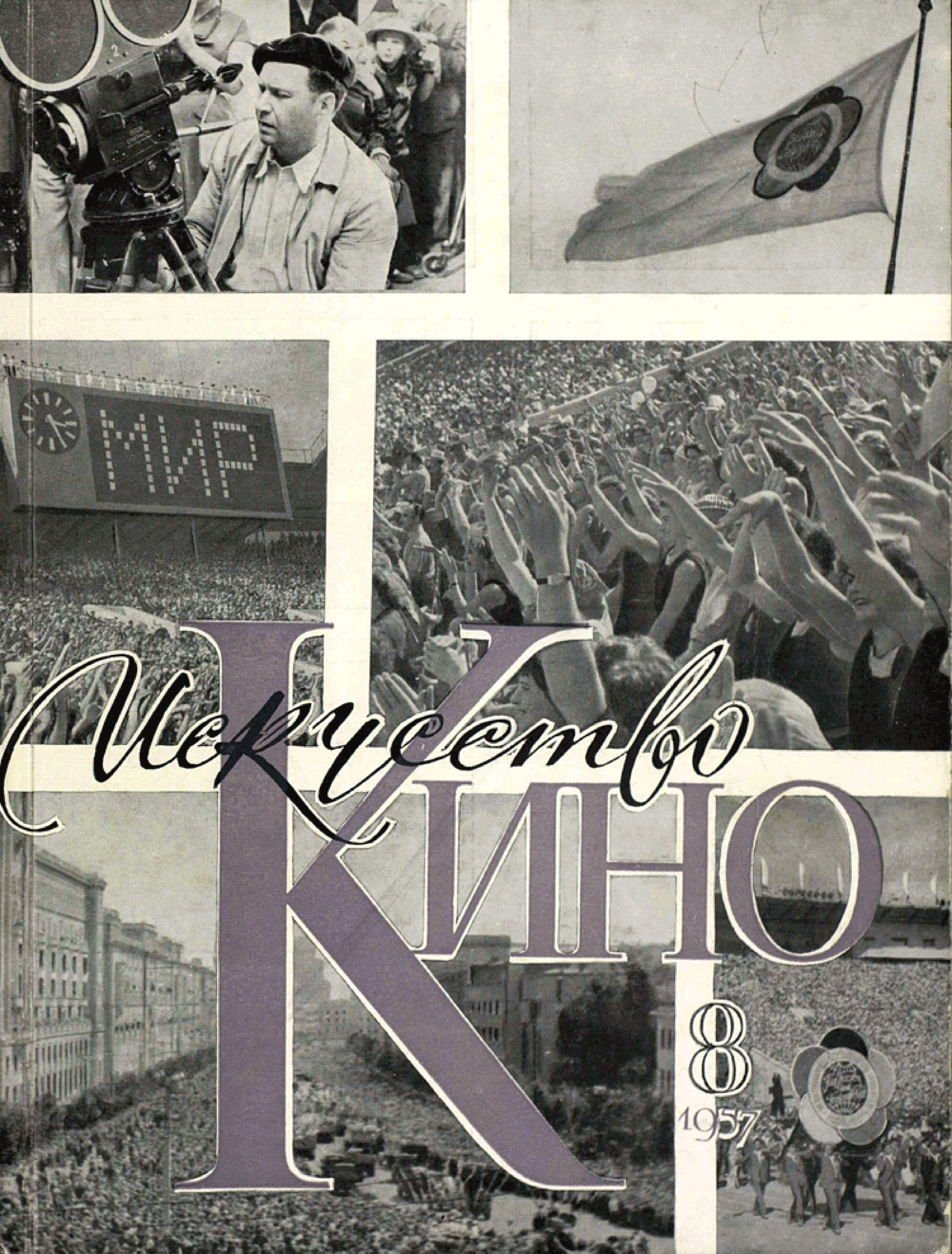
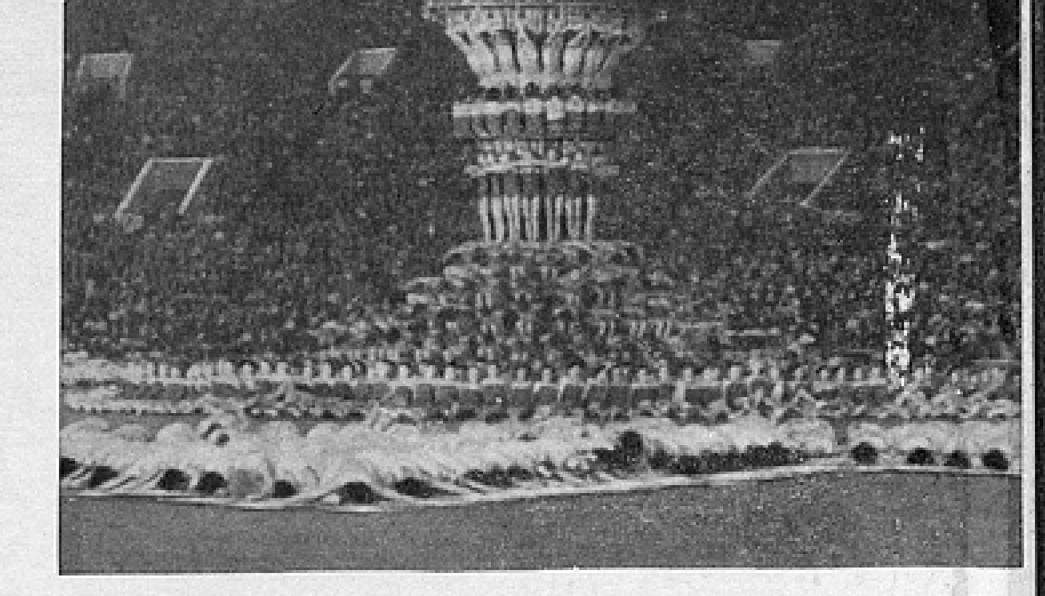

МИР
Искусство
КИНО
8
1957



СОДЕРЖАНИЕ

На 1, 2 и 3-й страницах обложки—кадры кинохроники о VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве

8
АВГУСТ
1957

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Н. Хрущев

ЗА ТЕСНУЮ СВЯЗЬ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА С ЖИЗНЬЮ НАРОДА

Коммунистическая партия, руководствуясь указаниями В. И. Ленина о том, что литература и искусство являются составной частью общенародной борьбы за коммунизм, всегда придавала и придает первостепенное значение деятельности писателей, художников, скульпторов, композиторов, всех деятелей советской культуры, расцвету нашей многонациональной советской социалистической культуры.

Советская литература и искусство сильны своей связью с жизнью народа, его борьбой за дело коммунизма. На XX съезде КПСС отмечалось, что деятели нашей литературы и искусства являются верными помощниками Коммунистической партии в осуществлении великих задач строительства нового общества и коммунистического воспитания трудящихся.

Вопросы развития литературы и искусства нельзя рассматривать в отрыве от тех насущных задач, которые решают сейчас Коммунистическая партия и советский народ по дальнейшему подъему экономики и культуры нашей страны, в борьбе за строительство коммунистического общества.

Сокращенное изложение выступлений на совещании писателей в ЦК КПСС 13 мая 1957 года, на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов 19 мая 1957 года, на партийном активе в июле 1957 года.

I

XX съезд КПСС, как известно, поставил большие задачи в области развития промышленности, сельского хозяйства, культурного строительства, подъема жизненного уровня народа. После съезда прошло немного времени, но успехи, достигнутые за этот период в осуществлении намеченного съездом курса, действительно огромны. Промышленность нашей страны успешно выполняет задания шестой пятилетки. Многие буржуазные политики откровенно говорят о том, что их страшат темпы роста советской промышленности, пугает сила воздействия советского примера на трудящихся всего мира. А мы с вами хорошо знаем, как убедительно воздействует наш пример на умы трудящихся всех стран.

На недавно состоявшейся сессии Верховного Совета СССР, обсуждавшей вопрос о перестройке управления промышленностью и строительством, отмечалось, что за годы Советской власти объем промышленной продукции в нашей стране возрос более чем в 30 раз, а в области машиностроения и металлообработки—в 180 раз, производство электроэнергии увеличилось почти в 100 раз.

Эти данные красноречиво свидетельствуют о том, что наша страна, идя по указанному Лениным пути, превратилась в могучую социалистическую державу. Осуществляемая в настоящее время перестройка управления промышленностью и строительством имеет огромное значение для дальнейшего развития экономики Советского Союза.

Перенесение центра тяжести управления промышленностью на места дает возможность руководить хозяйством более конкретно и оперативно, еще больше развязать инициативу масс, повысить роль и ответственность местных органов. Теперь вопросы работы предприятий и строек будут решаться не в министерствах и главках, а непосредственно на месте, в экономическом районе.

Думаю, что, возможно, не все согласны со мной в этом вопросе. Одни прямо об этом скажут, а другие могут промолчать. Это их дело. Должен напомнить, что когда Коммунистическая партия и наше правительство решали вопрос об освоении целины, тоже не все понимали значение этого дела. Так получилось и с перестройкой управления промышленностью. Кое-кто выступил против этого дела. Тут сказалась приверженность к старому. Старое было удобно, к нему привыкли, а отжившее, старое надо ломать. Жить по старинке мы не можем, мы должны идти вперед.

Если благодаря освоению целинных и залежных земель советский народ добился больших успехов, то мероприятия, проводимые Коммунистической партией в области улучшения работы нашей промышленности, дадут еще большие результаты. Реорганизация хозяйственного управления, которую мы проводим, принесет советскому народу не только материальные блага. Она вызовет также новый расцвет культуры, потому что более равномерно будут распределяться культурные силы, центры экономических районов будут еще быстрее расти и как центры культуры.

Отдельные писатели после опубликования тезисов доклада о перестройке управления промышленностью и строительством проявили непонимание новых процессов, происходящих в нашей жизни, оказались недостаточно подготовленными для того, чтобы правильно оценить положение в народном хозяйстве страны на современном этапе, когда настойчиво ставится вопрос о совершенствовании форм управления промышленностью. В этом, между прочим, проявилась оторванность подобных писателей от жизни. Но мы уверены, что жизнь скоро покажет этим товарищам, как они заблуждаются.

Партия за последние годы уделяет много внимания подъему нашего сельского хозяйства. Вы знаете, в каком трудном положении находилось оно несколько лет тому назад. Вы, наверное, помните, какой визг и шум подняли наши враги в капиталистических странах, когда мы на сентябрьском Пленуме ЦК в 1953 году открыто и прямо сказали о недостатках в руководстве сельским хозяйством. Враги кричали, что это крах колхозов, крах всего нашего дела.

За эти годы партия, весь советский народ провели большую работу по подъему сельского хозяйства, и теперь каждый советский человек ощущает ее плоды. Почему же наше сельское хозяйство длительное время серьезно отставало? Это происходило

потому, что никто в центре не хотел по-настоящему разобраться с положением дела на местах. Сталин, как известно, никуда не выезжал, с работниками сельского хозяйства не советовался, к голосу местных работников не прислушивался, а люди, которым он поручал в центре наблюдение за сельским хозяйством, скрывали от него крупные недостатки, занимались очковтирательством. Грубо нарушался принцип материальной заинтересованности колхозников, всех работников сельского хозяйства в увеличении производства сельскохозяйственных продуктов.

Приведу хотя бы такие примеры. Вскоре после окончания войны я ездил в деревню, где родился, там зашел к двоюродной сестре. У нее был сад. Я сказал ей:

— У тебя замечательные яблони.

Она ответила:

— Осенью их срублю.

— Почему?—спросил я.

— Приходится платить большие налоги,—заявила она.—Невыгодно иметь сад.

Я рассказал об этом разговоре И. В. Сталину, сообщил ему, что колхозники сады рубят. А он мне потом сказал, что я народник, что народнический подход имею, теряю пролетарское классовое чутье.

Другой пример. Было ведь так, что мы из городов посылали тысячи людей убирать картофель в колхозах, в то время как сами колхозники не участвовали в уборке? Да, было. Почему колхозники не хотели работать на уборке картофеля? Потому, что при заготовке картофеля мы платили крайне низкие цены. Одна доставка картофеля на заготовительный пункт обходилась колхозу дороже того, что он получал за него.

Мы вынуждены были изменить такое положение, найти соответствующий уровень цен, создать материальную заинтересованность колхозников в производстве сельскохозяйственных продуктов. Без материальной заинтересованности колхозников в этом деле далеко не уедешь. Об этом нельзя забывать, когда речь идет о производстве столь жизненно необходимых для народа продуктов, как хлеб, мясо, масло, картофель. Но у нас, к сожалению, порой еще встречаются такие «крепкие головы», которые не в состоянии понять эту истину. Люди, оторвавшиеся от жизни, от интересов народа, не способны понять, что, упорно цепляясь за старое, можно загубить дело, нанести непоправимый ущерб интересам народа. Такие люди есть и среди работников идеологического фронта. Они живут в плену устарелых представлений, книжных схем, догм и формул.

Надо признать, что схоластические книжные представления довольно живучи, и они еще нередко дают себя знать в нашей работе. Носители подобных взглядов страшатся всего нового, поднимают крик и шум, шарахаются в испуге, теряют способность трезво анализировать обстановку, понимать потребность в осуществлении назревших мер, диктуемых ходом общественного развития. Когда ЦК предложил ввести новый порядок планирования в сельском хозяйстве, консервативные люди выступили против этой меры. Они пытались запугивать ЦК, говоря, что если мы откажемся планировать посевы по культурам из центра, то колхозники перестанут сеять пшеницу и нам неоткуда будет получать хлеб. Жизнь посмеялась над этими консерваторами. Миллионы колхозников горячо поддержали новый порядок планирования, активно включились в это дело, и мы имеем в результате большой выигрыш.

XX съезд партии показал, что наша страна располагает теперь всеми необходимыми условиями для того, чтобы решить в исторически кратчайший срок основную экономическую задачу СССР—догнать и перегнать наиболее развитые капиталистические страны по производству продукции на душу населения. Решение этой задачи, о которой Ленин говорил накануне Октябрьской революции как об одной из важнейших задач социалистического государства, позволит еще более укрепить экономическое могущество СССР, значительно поднять жизненный уровень народа.

Рабочие и крестьяне нашей страны шли за большевистской партией, за Лениным в октябре 1917 года на борьбу за свержение помещичье-капиталистического строя для того, чтобы завоевать свободу и построить новую, лучшую жизнь. А в чем выражается эта лучшая жизнь? В том, чтобы человек был свободным граждани-

ном, хозяином своей судьбы, чтобы он работал не на эксплуататоров, а на себя, имел в достатке все необходимое ему для культурной и обеспеченной жизни. Коммунистическая партия считает своей первейшей обязанностью постоянную заботу о неуклонном подъеме благосостояния трудящихся. Наша задача сейчас состоит в том, чтобы иметь в стране уже в ближайшие годы в достатке такие жизненно необходимые продукты, как хлеб, мясо, масло, молоко и другие предметы народного потребления. Вы знаете, какие усилия предпринимает теперь партия для всемерного расширения жилищного строительства как в городах, так и в сельских районах, чтобы обеспечить трудящихся нашей страны благоустроенным жильем.

В результате осуществленных за последние годы мероприятий наше сельское хозяйство находится сейчас на таком уровне развития, что оно может с успехом решить задачу догнать в ближайшие годы Соединенные Штаты Америки по производству мяса, молока и масла на душу населения. Как в настоящее время обстоит дело с производством мяса, масла, молока у нас и в Соединенных Штатах Америки? В 1956 году в Советском Союзе производилось 32,3 килограмма мяса на душу населения, в Соединенных Штатах—102,3 килограмма. Сливочного масла у нас производилось 2,8 килограмма на душу населения, а в США—3,8 килограмма, молока мы производили 245 килограммов на душу, а США—343 килограмма. Как видите, мы пока еще серьезно отстаем от США в производстве масла, молока и особенно мяса на душу населения. Приведенные мною цифры показывают, какую огромную задачу мы поставили перед собой. Можем ли мы ее решить? Скептики пугают нас, говоря, что будто бы мы взваливаем на себя непосильную ношу. Они не верят в возможности социалистического хозяйства, не знают страны, не понимают души нашего народа, не верят в его неисчерпаемые силы.

Мы не были бы коммунистами, учениками и последователями Ленина, если бы боялись трудностей, которые возникают в борьбе за повышение народного благосостояния. Мы отдаем себе отчет в том, что стоящая перед нами задача велика и сложна, но Коммунистическая партия, советский народ решат эту задачу. Наша твердая уверенность основана на точных расчетах реальных возможностей, какими располагает социалистическое сельское хозяйство, на учете опыта передовых колхозов.

Поставленная партией задача получила всенародное одобрение и поддержку. В стране нарастает могучий подъем инициативы трудящихся. Колхозники берут на себя обязательства увеличить производство мяса, масла и молока в три, пять, десять и больше раз—это их ответ маловерам и скептикам.

В настоящее время колхозное животноводство находится на подъеме. В этих условиях в Центральном Комитете партии обсуждается вопрос о том, чтобы уже с 1958 года отказаться от обязательных поставок колхозниками сельскохозяйственных продуктов с их личных хозяйств. Теперь мы имеем полную возможность это сделать. Осуществление такого мероприятия имеет большое жизненное значение для миллионов трудящихся.

Мне хотелось бы также рассказать и о других мероприятиях, осуществляемых партией в целях дальнейшего улучшения жизненных условий народов Советского Союза. Быстрый рост нашей промышленности, систематическое повышение производительности труда, широкое использование новейших достижений науки и техники для механизации производства позволяют нам осуществить в ближайшее время переход на семичасовой рабочий день, а на подземных работах в угольной и горнорудной промышленности—на шестичасовой рабочий день. В капиталистических странах механизация и автоматизация производства влекут за собой ухудшение условий жизни трудящихся, массовую безработицу для рабочего класса. В нашей социалистической стране дело обстоит совсем по-другому. Чем более совершенной становится техника производства, тем быстрее растет производительность общественного труда, повышается жизненный уровень трудящихся. Не за горами то время, когда мы вслед за введением семичасового рабочего дня осуществим переход на шестичасовой рабочий день. Тем самым будут созданы еще более благоприятные условия для всестороннего развития духовной культуры, для всестороннего развития личности граждан

социалистического общества. Рост материальной культуры есть основа роста духовной культуры. При низком уровне материальной культуры не может расцветать духовная культура всего общества. Эти два фактора взаимосвязаны.

Советский Союз является многонациональным социалистическим государством, объединяющим на добровольных началах пятнадцать равноправных братских союзных республик. На путях социалистического развития ранее угнетавшиеся народы, получив государственную самостоятельность, приобрели неограниченные возможности для роста экономики и культуры и за короткий срок сделали огромный скачок вперед. Надо прямо сказать, что мы по-настоящему еще ярко не показали те великие исторические преобразования, которые произошли в жизни народов наших республик за годы Советской власти. И в этом отношении наши работники литературы и искусства в большом долгу перед народом. Хочется посоветовать литераторам и художникам, чтобы они попристальнее вгляделись и поглубже вникли в жизнь всех национальностей нашей страны. Тогда тысячи живых примеров покажут им, как изменились судьбы людей, с какими замечательными успехами приходит наш народ к 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

За последние годы я несколько раз был в Казахстане, Узбекистане и Таджикистане, а также был в Киргизии, в республиках Прибалтики — Литве, Латвии и Эстонии. Бывал также и в Грузии, но это было давно. В каждой из наших союзных республик достигнуты огромные успехи в области хозяйственного и культурного строительства, выросли многочисленные квалифицированные кадры.

Какой поразительный расцвет экономики и культуры имеем мы в наших советских республиках! Какие замечательные люди выросли и сформировались в условиях советского общества под руководством Коммунистической партии в ходе исторической борьбы за дело коммунизма! Встречаясь и беседуя с этими людьми, испытываешь чувство горечи и сожаления о том, что так редко удается писателям и художникам достойно воплотить в произведениях литературы и искусства образы наших людей, показать, что это новые люди, рожденные и воспитанные эпохой социализма. Эти новые люди являются борцами за свободу и счастье человечества, воплощают в себе высокие душевные качества и черты коммунистической морали. Укрепление связи с повседневной жизнью народа, его трудовой деятельностью поможет писателям и художникам преодолеть устаревшие представления о наших людях, познать их душу, их характер, думы и чаяния и создать в повестях, романах, поэмах и пьесах, в произведениях киноискусства, живописи и музыки правдивые и яркие образы наших современников.

XX съезд партии в своих решениях указал, что в целях дальнейшего подъема и расцвета экономики и культуры необходимо всемерно расширять права и повышать роль союзных республик, последовательно проводить в жизнь ленинскую национальную политику. После съезда партией и правительством проведена уже значительная работа в этом направлении, и ее результаты положительно сказываются на жизни всех республик.

В этой связи хочется особо сказать о важнейших мероприятиях, которые осуществлены Центральным Комитетом КПСС и Советским правительством в целях расширения прав Российской Советской Федеративной Социалистической Республики. Российская Федерация по праву пользуется заслуженным уважением всех братских народов Советского Союза. Вместе с русскими люди всех социалистических наций СССР с любовью говорят: Россия-матушка. Известно, что еще в дореволюционное время выдающиеся представители демократической русской интеллигенции были тесно связаны с передовыми представителями интеллигенции всех народов России, активно выступали против национального гнета, оказывали благотворное влияние на развитие культур различных наций и народностей.

Героический русский рабочий класс под руководством большевистской партии возглавил борьбу трудящихся всех национальностей против ненавистного царизма, против буржуазно-помещичьего строя и обеспечил победу социалистической революции. В ходе великих социалистических преобразований в нашей стране русский народ

сделал очень и очень многое для того, чтобы помочь ранее угнетавшимся народам страны преодолеть вековую экономическую и культурную отсталость и поднять их до своего уровня. Великие и благородные дела русского народа как в годы мирного строительства, так и в период военных испытаний снискали ему горячую признательность и уважение всех народов нашей страны. Это ни в какой мере не умаляет выдающегося значения всех народов в братской семье социалистических наций СССР. Все народы нашего Советского Союза вносят свой великий вклад в дело коммунистического строительства. Непреоборимая сила советского строя—в нерушимой братской дружбе всех народов нашей многонациональной Советской страны.

Следует признать, товарищи, что до самого недавнего времени Российская Федерация не имела надлежащей полноты прав, соответствующих ее значению и месту в государстве. После XX съезда КПСС это ненормальное положение было исправлено. Создано Бюро ЦК КПСС по РСФСР. Это оперативный орган Центрального Комитета, который занимается всеми делами Российской Федерации, осуществляет от имени ЦК КПСС руководство всеми областями партийной, хозяйственной и культурной жизни РСФСР. Совет Министров РСФСР наделен всеми необходимыми правами для руководства промышленностью, сельским хозяйством и культурным строительством. Осуществленная недавно перестройка управления промышленностью и строительством, создание в РСФСР 70 совнархозов по экономическим административным районам позволят более конкретно руководить развитием экономики республики.

Мероприятия по расширению прав союзных республик имеют большое значение и открывают еще более широкие возможности для их всестороннего развития.

Товарищи! Наша сила—в единстве наших партийных рядов, в нерушимом единстве всех советских народов, в сплоченности их вокруг Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза. При этом монолитном и нерушимом единстве наших рядов никакие происки сил мировой реакции нам не страшны.

II

Некоторые приверженцы «чистой теории» пытаются изобразить деятельность нашей партии, осуществляемые ею мероприятия как своего рода узкий практицизм. Отдельные сторонники таких взглядов встречаются и среди писателей. Подобного рода заблуждения нельзя оставлять без ответа. Давайте рассмотрим, как следует понимать с марксистской точки зрения связь теории с практикой. Никому из марксистов-ленинцев не придет в голову принижать значение революционной теории. Без революционной теории, говорил Ленин, нет и революционной практики.

Теория марксизма-ленинизма есть выражение коренных интересов рабочего класса, коренных интересов трудящихся. Она не догма, а руководство к практическому революционному действию. На каждом новом этапе исторического развития жизнь выдвигает свои задачи, вытекающие из потребностей общества. Творческий подход к теории, умение развивать и двигать вперед марксистско-ленинскую науку состоит в том, чтобы на основе научного обобщения живого опыта правильно понять новые назревшие задачи общественного развития и наметить пути их практического осуществления.

Решения XX съезда КПСС—образец творческого развития марксистско-ленинской теории. Намеченный съездом политический курс нашей партии выражает коренные интересы советского народа на современном этапе борьбы за коммунизм. Эти коренные интересы народа состоят в том, чтобы обеспечить дальнейшее мощное развитие социалистической промышленности и в первую очередь тяжелой индустрии, крутой подъем сельского хозяйства и на этой основе всемерно повышать материальное благосостояние трудящихся.

Осуществляемые за последние годы Коммунистической партией мероприятия как в области партийного и государственного строительства, так и в области подъема экономики и повышения жизненного уровня народа являются свидетельством того, что вся деятельность нашей партии основывается на неразрывном единстве теории

и практики. В последние годы жизни Сталина эта связь теории и практики была нарушена. Вот чего не понимают оторвавшиеся от жизни люди, мнящие себя жрецами и истолкователями марксистско-ленинской науки, а на деле порвавшие с ленинизмом и скатившиеся на путь фракционной, раскольнической деятельности, направленной против коренных интересов партии, коренных интересов народа. Июньский Пленум Центрального Комитета разоблачил и идейно разгромил антипартийную группу Маленкова, Кагановича, Молотова и примкнувшего к ним Шепилова, выступавших против ленинского курса, намеченного XX съездом партии. Вся наша партия, весь советский народ единодушно одобрили это решение июньского Пленума ЦК КПСС, направленное на дальнейшее укрепление ленинского единства партии.

Я знаю таких людей, которые ходят в теоретиках, а по сути дела вся их теоретическая «мудрость» сводится к жонглированию по поводу и без повода цитатами из высказываний классиков марксизма-ленинизма. Выдавая себя за теоретиков, подобные горе-ученые не могут понять такую важную марксистскую истину, что люди в первую очередь должны есть, пить, иметь жилище и одеваться прежде, чем быть в состоянии заниматься политикой, наукой и искусством. Эти талмудисты и начетчики забывают, что народ для того и взял власть в свои руки, чтобы возможно более быстро развить производительные силы, умножить общественное богатство, поднять свое благосостояние, создать лучшие условия жизни.

Если бы Маркс, Энгельс и Ленин смогли сейчас подняться, то они бы высмеяли тех буквоедов-цитатчиков, которые вместо того, чтобы изучать жизнь современного общества, творчески развивать теорию, пытаются выискать у классиков цитату о том, как поступить с машинно-тракторной станцией в таком-то районе. Смешно искать у Маркса или Энгельса указаний о том, как, например, поступить нам с поставками сельскохозяйственных продуктов колхозниками с их хозяйств.

Следует признать, что среди наших экономистов и философов имеются люди, оторванные от жизни, от практики коммунистического строительства. Можно встретить даже таких экономистов, которые, говоря о заработной плате в современных условиях, пользуются примерами, приводившимися почти сто лет тому назад Марксом в его знаменитом «Капитале». Конечно, таких людей немного, но, к сожалению, они все еще нет-нет да и встретятся. Подобные экономисты не могут дать конкретных примеров из жизни потому, что они по-настоящему не знают жизнь. Это не теоретики, а попугаи, которые затвердили определенные фразы и повторяют их. Грош цена такой «теоретической» работе.

Мы, коммунисты, люди активного революционного действия, мы видим свою задачу в том, чтобы преобразовать мир, построить коммунистическое общество. Сила нашей теории в том, что она тесно связана с жизнью, обобщает творческий опыт миллионов, стоит на защите коренных интересов трудящихся, составляющих большинство населения мира. Сила марксистско-ленинской теории в том, что по существу своему она революционна, не терпит застоя, рутины и косности, она освещает путь в коммунистическое будущее, ведет народы вперед, помогая им преодолевать трудности и преграды на пути к этой цели.

Марксисты-ленинцы выступают как творцы новой жизни, люди большой революционной мысли, смелой фантазии, окрыляющей мечты. Вместе с тем они люди земные, твердо стоящие обеими ногами на почве реальной действительности, трезвые политики, учитывающие в своей деятельности все реальные условия и возможности, не боящиеся трудностей, не скрывающие противоречий, способные открыто и честно сказать своему народу всю правду, как бы она порою ни была горька. Ученики и последователи Ленина, коммунисты, ставят перед собой самые смелые задачи во имя блага и счастья народа и не жалеют сил для их осуществления.

Вспомним, товарищи, какое огромное значение придавал Ленин практической деятельности нашей партии в области хозяйственного развития. Он говорил, что если бы мы смогли дать 100 тысяч тракторов, то крестьяне сказали бы, что они за коммунию, то есть за коммунизм. А когда был разработан план электрификации России, Ленин назвал его второй программой нашей партии.

Великие планы коммунистического строительства, разработанные XX съездом партии, являются боевой программой наших действий на современном этапе развития страны. Эти планы предусматривают гигантский рост производительных сил на основе непрерывного технического прогресса с тем, чтобы значительно увеличить производство продуктов и товаров народного потребления и сделать новый крупный шаг по пути к коммунизму.

Осуществление планов, намеченных XX съездом, имеет огромное международное значение. Это будет новым ударом сокрушительной силы по идеологам капиталистического мира, которые в своих враждебных выпадах против социализма широко используют такой временный, преходящий фактор, как данные о производстве товаров на душу населения в наиболее развитых капиталистических странах.

Все честные, непредубежденные люди видят, как с каждым годом бурного развития нашего народного хозяйства резко уменьшается разница в уровне производства продуктов на душу населения у нас и в наиболее развитых капиталистических странах. В настоящее время мы уже вышли на второе место в мире по объему промышленного производства. Даже лютые враги не могут отрицать экономического могущества Советского Союза и быстрых темпов его экономического развития.

Выдающиеся успехи Советского Союза, Китайской Народной Республики, всех социалистических стран производят ошеломляющее действие на противников социализма и приводят их в смятение. Именно этими успехами социалистических стран обусловливается все возрастающая притягательная сила идей социализма во всех странах, которым противники социализма приписывают чуть ли не сверхъестественный характер. Именно поэтому на нас взваливают иногда вину за события в таких местах, где наша нога никогда не ступала. Понять, осмыслить и правильно осветить сущность великих социалистических преобразований—такова важнейшая задача наших идеологических работников.

Говоря о задачах идеологических работников, нельзя обойти молчанием вопрос о культе личности и ликвидации его последствий. Осуждение нашей партией чуждого духу марксизма-ленинизма культа личности И. В. Сталина вызвало широкий отклик как внутри страны, так и за ее рубежами. Советский народ, коммунистические и рабочие партии, все наши зарубежные друзья горячо одобрили и единодушно поддержали решения XX съезда и известное постановление ЦК КПСС о ликвидации последствий культа личности. Враги социализма пытались использовать критику культа личности в своих грязных целях, организовав визгливую клеветническую кампанию против нашей страны и социалистического лагеря в целом. Им очень хотелось бы внести замешательство в ряды борцов за мир, демократию и социализм, ослабить влияние идей марксизма-ленинизма, поколебать единство стран социалистического лагеря, оклеветать и скомпрометировать коммунистические партии в глазах народов. Теперь всем видно, что эти подлые расчеты врагов социализма потерпели позорный провал.

Коммунистические и рабочие партии вовремя распознали и разоблачили замыслы империалистов, нанесли сокрушительный удар по вдохновителям и организаторам идеологической диверсии, а также по всем оппортунистическим элементам, пытавшимся ревизовать основы марксизма-ленинизма.

В обостренной идеологической борьбе наша советская интеллигенция показала себя политически зрелой, стойкой, преданной идеям марксизма-ленинизма, вместе со всем советским народом продемонстрировала единство и сплоченность в великой борьбе за дело коммунизма. Но следует признать, что в среде интеллигенции нашлись отдельные люди, которые начали терять почву под ногами, проявили известные шатания и колебания в оценке ряда сложных идеологических вопросов, связанных с преодолением последствий культа личности.

Чем объяснить подобные шатания и колебания отдельных представителей из среды деятелей литературы и искусства? По-моему, это произошло потому, что некоторые товарищи односторонне, неправильно поняли существо партийной критики культа личности Сталина. Они пытались истолковать эту критику как огульное отрицание положительной роли И. В. Сталина в жизни нашей партии и страны и встали

на ложный путь предвзятого выискивания только теневых сторон и ошибок в истории борьбы нашего народа за победу социализма, игнорируя всемирно-исторические успехи Советской страны в строительстве социализма.

В беседе с редактором американской газеты «Нью-Йорк таймс», отвечая на его вопрос—«Какое место займет Сталин в истории?»,—я сказал, что Сталин займет должное место в истории Советского Союза. У него были большие недостатки, но Сталин был преданным марксистом-ленинцем, преданным и стойким революционером. Сталин допустил много ошибок в последний период своей деятельности, но он и сделал много полезного для нашей страны, для нашей партии, для всего международного рабочего движения. Наша партия, советский народ будут помнить Сталина и воздавать ему должное.

Для того, чтобы правильно понять существо партийной критики культа личности, надо глубоко осознать, что в деятельности товарища Сталина мы видим две стороны: положительную, которую мы поддерживаем и высоко ценим, и отрицательную, которую критикуем, осуждаем и отвергаем.

И. В. Сталин в течение длительного времени занимал руководящее положение в составе Центрального Комитета нашей партии. Вся его деятельность связана с осуществлением великих социалистических преобразований в нашей стране. За эти годы в результате претворения в жизнь ленинских планов социалистического строительства в корне изменился облик нашей страны. Вспомним, что представляла собой Россия до победы Великой Октябрьской революции. Это была в экономическом и культурном отношении отсталая страна, низведенная царизмом до положения полуколониального государства. Посмотрите, что представляет собой Советская страна сегодня! Советский Союз является великой, могущественной социалистической державой, оказывающей решающее влияние на ход мировой истории, пользующейся глубоким уважением трудящихся всего мира.

Великие успехи в развитии нашей страны достигнуты под руководством Коммунистической партии и ее Центрального Комитета, ведущую роль в котором играл И. В. Сталин. Строительство социализма в СССР осуществлялось в обстановке ожесточенной борьбы с классовыми врагами и их агентурой в партии — с троцкистами, зиновьевцами, бухаринцами и буржуазными националистами. Это была политическая борьба. Партия правильно сделала, разоблачив их как противников ленинизма, противников социалистического строительства в нашей стране. Политически они осуждены, и осуждены справедливо.

В этой борьбе Сталин сделал полезное дело. Этого нельзя вычеркнуть из истории борьбы рабочего класса, крестьянства и интеллигенции нашей страны за социализм, из истории Советского государства. За это мы ценим и уважаем Сталина. Мы были искренними в своем уважении к И. В. Сталину, когда плакали, стоя у его гроба. Мы искренни и сейчас в оценке его положительной роли в истории нашей партии и Советского государства. Каждый из нас верил Сталину, вера эта была основана на убеждении, что дело, которое мы делали вместе со Сталиным, совершалось в интересах революции, в интересах рабочего класса, всех трудящихся.

Наша партия, все мы решительно осуждаем Сталина за те грубые ошибки и извращения, которые нанесли серьезный ущерб делу партии, делу народа. Мы потеряли много честных и преданных людей, работников нашей партии и Советского государства, оклеветанных и невинно пострадавших. Многих из них мы уже реабилитировали. Партия осудила те неправильные методы руководства, которые сложились в период культа личности, последовательно и настойчиво проводит работу по восстановлению ленинских норм партийной жизни и принципов руководства, по всемерному расширению советской социалистической демократии.

Как могло случиться, что Сталин, занимая правильную позицию в борьбе с противниками ленинизма, совершил такие грубые и тяжелые ошибки? Это сложный вопрос, товарищи. Это трагедия Сталина, во многом обусловленная крупными недостатками его личности, его характера, на которые указывал В. И. Ленин в декабре 1922 года в своем письме съезду партии. Эти недостатки Сталина особенно развились в последний

период его жизни, когда он стал допускать грубые нарушения ленинских норм партийной жизни, пренебрегал принципами коллективного руководства, единолично решал многие важнейшие партийные и государственные вопросы, когда ослабли его связи с кадрами и массами трудящихся. Положение осложнялось и тем, что личные недостатки Сталина были использованы во вред нашему делу заклятым врагом партии и народа провокатором Берия.

Большая вина в этом деле лежит и на т. Маленкове, который подпал под полное влияние Берия, был его тенью, был орудием в руках Берия. Занимая высокое положение в партии и государстве, т. Маленков не только не сдерживал И. В. Сталина, но очень ловко пользовался слабостями и привычками Сталина в последние годы его жизни. Во многих случаях он толкал его на такие действия, которые заслуживают строгого осуждения.

Теперь уже всем ясно, какое огромное положительное значение имеет проведенная партией работа по ликвидации последствий культа личности.

Критика культа личности и ликвидация его последствий в области идеологической работы, вполне естественно, вызвали глубокие переживания и серьезные раздумья среди творческих работников и прежде всего среди писателей.

Кто больше всего и острее переживал это? Я считаю, товарищи, что больше всего переживали писатели, художники, скульпторы, композиторы и другие работники искусства. Из писателей же особенно глубоко переживали те товарищи, которые были ближе всего к партии, к Центральному Комитету и, следовательно, к Сталину. Это была близость к народу, ко всему, что делал народ под руководством нашей партии. В произведениях этих писателей правдиво, с искренним чувством рассказывалось о борьбе и победах партии и народа. В этих произведениях часто встречался и образ товарища Сталина. Авторы таких произведений делали доброе дело, они хотели хорошего нашей партии, вместе со всем народом, под руководством партии боролись за высокие коммунистические идеалы. Конечно, в ряде случаев под влиянием общей обстановки в период культа личности в произведениях литературы и искусства проявлялось необъективное, одностороннее изображение личности И. В. Сталина, чрезмерно преувеличивались его заслуги в то время, как роль партии, роль народа не получала достойного отображения.

Когда партия развернула критику культа личности, критику допущенных Сталиным ошибок, некоторым писателям стало представляться, что будто бы чуть ли не вся их творческая деятельность в прошлом была неправильной. У отдельных литераторов появились даже такие настроения, что не следует ли переделать все написанные ими книги. Нужно признать, что среди интеллигенции нашлись и такие люди, ранее не участвовавшие активно в борьбе за наше дело, которые стали поносить и порочить работников литературы и искусства, прославлявших успехи, достигнутые нашим народом под руководством партии. Они придумали и пустили в обиход такое бранное словечко, как «лакировщик», наклеивая этот ярлык на каждого, кто правдиво писал о нашей действительности, о созидательном труде народа и его великих победах, кто создавал положительные образы советских людей в произведениях литературы и искусства.

Некоторые товарищи ставят вопрос, как относиться к Сталинским премиям, которыми награждены наши люди. Я считаю, что надо с чувством уважения относиться к премиям и с гордостью носить почетный знак лауреата Сталинской премии. Если бы я имел Сталинскую премию, то я носил бы почетный знак лауреата. В деле присуждения Сталинских премий были допущены ошибки, когда в ряде случаев премии получали люди недостойные. Но это частности. За редким исключением Сталинские премии работники науки, литературы и искусства получили заслуженно.

Надо со всей прямотой и ясностью сказать, что Коммунистическая партия всегда поддерживала, поддерживает и будет поддерживать тех писателей и деятелей искусства, которые честно и преданно служат своему нар ду, вместе с народом радуются успехам Родины в строительстве коммунизма и находят яркие краски для выражения этих успехов в произведениях литературы и искусства.

III

Центральный Комитет КПСС считает, что товарищеские встречи и беседы с деятелями литературы и искусства по важнейшим вопросам идеологической работы весьма полезны и заслуживают всяческой поддержки. Мне очень понравилось, что на встречах и в беседах, состоявшихся в последнее время в ЦК КПСС, писатели и деятели искусства откровенно и непринужденно говорили по всем вопросам, волнующим их. Они выступали в своей дружеской среде и были правильно поняты. Такие формы общения крайне нужны для товарищеского обмена мнениями, в результате которого вырабатываются взаимопонимание и общие точки зрения по насущным вопросам нашей жизни и работы.

Почему партия так много уделяет внимания вопросам литературы и искусства? Потому, что литературе и искусству принадлежит исключительно важная роль в идеологической работе нашей партии, в деле коммунистического воспитания трудящихся. Писатели, художники, скульпторы, композиторы, работники кино и театрального искусства, вся наша интеллигенция своим творчеством активно участвуют в созидательной деятельности советского общества, верно служат своему народу. Коммунистическая партия считает деятелей литературы и искусства своими верными друзьями, помощниками, надежной опорой в идеологической борьбе. Партия заботится о расцвете, высокой идейности и художественном мастерстве литературы и искусства. Нашему народу нужны произведения литературы, живописи, музыки, отражающие пафос труда, понятные народу. Метод социалистического реализма обеспечивает неограниченные возможности для создания таких произведений. Партия ведет непримиримую борьбу против проникновения в литературу и искусство влияний чуждой идеологии, против враждебных нападок на социалистическую культуру.

Сложность и своеобразие идейной борьбы в области литературы и искусства в настоящее время состоят, между прочим, в том, что нам приходится защищать литературу и искусство не только от нападок извне, но и от попыток отдельных творческих работников толкнуть литературу и искусство на неправильный путь, увести в сторону от главной линии развития.

А главная линия развития состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства—поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма.

Надо признать, товарищи, что среди наших писателей и деятелей искусства еще встречаются отдельные люди, которые порою теряют почву под ногами, сбиваются с правильного пути. Такие люди ошибочно, в извращенном свете трактуют задачи литературы и искусства. Они пытаются представить дело так, что будто бы литература и искусство призваны выискивать только недостатки, говорить преимущественно об отрицательном в жизни, о фактах неустроенности и замалчивать все положительное. А ведь именно это положительное, новое и прогрессивное в жизни и составляет главное в бурно развивающейся действительности социалистического общества.

Носители ошибочных и вредных взглядов и настроений ополчились против тех писателей и художников, в произведениях которых даются правдивые и яркие картины поступательного развития советского общества, положительные образы наших современников. К числу тех, кого называют презрительной кличкой «лакировщик», отнесен проработчиками, например, такой писатель, как тов. Грибачев и некоторые другие.

Мы поддерживаем писателей, занимающих правильную позицию в литературе, пишущих о положительном в жизни. Это не означает, что каждое написанное ими произведение свободно от тех или иных недостатков и не может подвергаться критике. Возможно, что в творческой работе этих товарищей и были отдельные ошибочные увле-

чения, но это никому не дает основания и права охаивать их, отрицать то полезное дело, которое они делали.

Кое-кто, наверное, попытается истолковать такую оценку фактов и явлений литературной жизни, как призыв к одностороннему отображению жизни, замалчиванию недостатков и трудностей в нашей действительности. Но мы заранее решительно отметаем подобную попытку с негодными средствами.

Нас, коммунистов, никто не может обвинить в боязни критики, в стремлении замазывать и скрывать недостатки в работе. На историческом опыте доказано, что боязнь критики и самокритики присуща уходящим классам и их политическим партиям. Коммунистическая партия, как политический руководитель самого передового класса, как вождь народа, строящего коммунизм, осуществляет свою великую преобразовательную деятельность под знаменем марксизма-ленинизма—самой революционной и критической по существу своему теории. Она не боялась и не боится никаких трудностей на пути к великой цели, всегда смотрит смело и прямо правде в глаза. Она служит интересам народа, открыто и беспощадно вскрывает и критикует недостатки и ошибки, вместе с массами намечает пути устранения недостатков и исправления ошибок во имя успехов нашего дела.

Коммунистическая партия, ее Центральный Комитет во всей своей деятельности показывают пример, как надо вскрывать и устранять недостатки. Вспомните, например, решения партии по вопросам сельского хозяйства, перестройки управления промышленностью и строительством, о предоставлении местным органам бо̀льших прав и развязывании их инициативы в работе, о сокращении штатов государственного и партийного аппарата и совершенствовании стиля и методов руководства. Разве не является свидетельством высокой ленинской принципиальности, мужества и решимости нашей партии критика культа личности, последовательная и настойчивая борьба за преодоление его последствий. Решения XX съезда партии, Пленумов Центрального Комитета проникнуты духом большевистской критики и самокритики, непримиримости к недостаткам и ошибкам. Великий Ленин учил, что принципиальная политика является единственно правильной политикой. Партия требует от каждого коммуниста, каждого работника партийных и государственных органов высокой ответственности за порученное дело и строго взыскивает со всех, кто в своей практической работе отступает от политической линии партии, забывает об интересах партии и народа. Ни занимаемый работником пост, ни прошлые заслуги не ограждают и не могут оградить его от критики и ответственности перед партией и народом.

Весь вопрос в том, с каких позиций и во имя чего ведется критика. Мы вскрываем и критикуем недостатки и ошибки для того, чтобы устранить их как помеху на нашем пути, чтобы еще более укрепить наш советский строй, позиции Коммунистической партии, обеспечить новые успехи и более быстрое движение вперед. А что происходит с некоторыми литераторами, когда они берутся критиковать недостатки? Не зная жизни, не обладая необходимым политическим опытом, умением видеть главное и определяющее в жизни, они цепляются за недостатки и ошибки тех или иных работников, сваливают без разбора и осмысливания все в одну кучу, запугивают себя и пытаются пугать других.

В такое незавидное положение попал, в частности, писатель В. Дудинцев. В его книжке «Не хлебом единым», которую сейчас пытаются использовать против нас реакционные силы за рубежом, предвзято надерганы отрицательные факты и тенденциозно освещены с недружественных нам позиций. В книжке Дудинцева есть и правильные, сильно написанные страницы, но общее направление книги неверно в своей основе. У читателя создается впечатление, что автор этой книги не проникнут заботой об устранении увиденных им недостатков в нашей жизни, он умышленно сгущает краски, злорадствует по поводу недостатков. Такой подход к изображению действительности в произведениях литературы и искусства есть не что иное, как стремление показать ее в извращенном виде, в кривом зеркале.

Приходится только пожалеть, что этой нездоровой и вредной тенденции не заметили и не дали ей вовремя правильной оценки и отпора некоторые литературно-

художественные журналы и издательства. Редакция журнала «Новый мир» предоставила страницы журнала для опубликования сочинений, подобных книге Дудинцева. Редакции ряда литературно-художественных журналов и руководители некоторых издательств оказались не на высоте положения, в ряде случаев сползли с принципиальных позиций. Эти товарищи начали забывать о том, что печать—главное наше идейное оружие. Она призвана разить врагов рабочего класса, врагов трудящихся. Как армия не может воевать без оружия, так и партия не может успешно вести свою идеологическую работу без такого острого и боевого оружия, как печать. Мы не можем отдавать органы печати в ненадежные руки, они должны находиться в руках самых верных, самых надежных, политически стойких и преданных нашему делу работников.

Забвение этого привело к тому, что некоторые печатные органы Союза писателей вместо того, чтобы последовательно отстаивать принципиальную линию в литературе, оказались под сильным влиянием отдельных людей, стоящих на неправильных позициях, и, по сути дела, стали проводниками нездоровых настроений и тенденций. Сказанное в особенности относится к альманаху «Литературная Москва». В этом альманахе были опубликованы порочные в идейном отношении произведения и статьи, вызвавшие резкое осуждение со стороны нашей общественности и прежде всего самих писателей. Об этом справедливо говорили многие литераторы на пленуме правления Союза писателей. Между тем члены редколлегии альманаха продемонстрировали свое неуважение к критике их ошибок, к мнению своих товарищей по перу, писателей, и уклонились от прямого и честного выступления по поводу занятой ими позиции. Особо следует сказать о тов. Алигер, которая и до сих пор придерживается того взгляда, что линия альманаха «Литературная Москва» была якобы правильной, она берет под защиту опубликованные в альманахе произведения, в которых протаскиваются чуждые нам идеи.

Среди деятелей литературы и искусства много говорится о партийности, народности, о свободе творчества и о партийном руководстве. Эти вопросы заслуживают серьезного внимания. О них следует сказать тем более потому, что по этим вопросам наговорено и написано много неправильного и путаного, что вносит сумятицу и неразбериху в умы людей, мешает правильно понимать политику партии в вопросах литературы и искусства, ленинские принципы партийного руководства этими важнейшими областями идеологической работы.

Несколько замечаний о партийности и народности литературы и искусства. Прежде всего нельзя противопоставлять понятия партийности и народности. Сила советского социалистического общества в единении Коммунистической партии и народа. Политика Коммунистической партии, выражающая коренные интересы народа, составляет жизненную основу советского общественного и государственного строя. Поэтому было бы большим заблуждением думать, что в наших советских условиях можно служить народу, не принимая активного участия в претворении в жизнь политики Коммунистической партии. Невозможно желать идти вместе с народом, не разделяя взглядов партии, ее политической линии. Кто хочет быть с народом, тот всегда будет с партией. Кто прочно стоит на позициях партии, тот всегда будет с народом.

Партийность в художественном творчестве определяется не формальной принадлежностью художника к партии, а его убеждениями, его идейной позицией. У нас есть немало хороших писателей, которые не являются членами партии, но их произведения по своему идейному содержанию, политической направленности являются глубоко партийными и по праву получили признание народа, как выражающие его интересы.

Если борьба за идеалы коммунизма, за счастье своего народа является целью жизни художника, если он живет интересами народа, его думами и чаяниями, то какую бы тему он ни брал, какие бы явления жизни ни отображал, его произведения будут отвечать интересам народа, партии и государства.

Такой художник избирает путь служения народу свободно, без принуждения, по собственному убеждению и призванию, по велению души и сердца. В условиях социа-

листического общества, где народ является действительно свободным, подлинным хозяином своей судьбы и творцом новой жизни, для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспосабливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве.

Правдивое освещение жизни общества, народа в произведениях литературы и искусства предполагает показ как положительных, светлых и ярких сторон социалистической действительности, составляющих ее основу, так и критику недостатков, вскрытие и осуждение отрицательных явлений, тормозящих наше поступательное движение вперед.

В жизни, в действительности наряду с положительным всегда существует и отрицательное, порою рядом с цветами растет бурьян. В отображении действительности все зависит от автора. Если он стоит на партийных позициях, служит народу и искренне хочет помогать народу строить новое общество, расчищать путь в борьбе за построение коммунизма, такой писатель, художник, скульптор, композитор найдет достаточно хороших примеров в жизни рабочих, колхозников, интеллигенции, в жизни отдельных людей, коллективов предприятий, колхозов, совхозов и сумеет, противопоставив отрицательному, поддержать положительное, правдиво показать его в ярких красках. Если же автора не радуют успехи своего народа, он будет выискивать только плохое, отрицательное, ковыряться в мусорных ямах и выдавать это за характерное в жизни.

Мы решительно и непримиримо выступали и будем выступать против одностороннего, недобросовестного, неправдивого освещения нашей действительности в литературе и искусстве. Мы против тех, кто выискивает в жизни только отрицательные факты и злорадствует по этому поводу, пытается охаять, очернить наши советские порядки. Мы также и против тех, кто создает сусальные, подслащенные картины, оскорбляющие чувства нашего народа, который не приемлет и не терпит никакой фальши. Советские люди отвергают и такие, по существу, клеветнические сочинения, как книга Дудинцева «Не хлебом единым», и такие слащавые, приторные фильмы, как «Незабываемый 1919 год» или «Кубанские казаки».

К сожалению, среди работников литературы и искусства встречаются такие люди, поборники «свободы творчества», которые хотят, чтобы мы проходили мимо, не замечали, не давали своей принципиальной оценки и не критиковали подобные произведения, которые в извращенном виде рисуют жизнь советского общества. Этих людей, оказывается, тяготит руководство литературой и искусством со стороны партии и государства. Они выступают против этого руководства иногда прямо, а чаще всего прикрывают эти свои настроения и желания разговорами об излишней опеке, о сковывании инициативы и т. п.

Мы открыто заявляем, что такие взгляды противоречат ленинским принципам отношения партии и государства к вопросам литературы и искусства. Ленин, как известно, учитывая всю специфику литературы и искусства, неоднократно указывал, что партия не может стоять в стороне от руководства этой важной частью духовной жизни общества и в своей практической деятельности, как вождь партии и глава Советского правительства, последовательно проводил этот принцип в жизнь. Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя, указывал В. И. Ленин. Он подчеркивал при этом, что свободная литература социалистического общества будет открыто связана с рабочим классом, что ее будут вдохновлять интересы трудящихся, идеи социализма.

Ленин был непримирим к тем, кто в вопросах литературы и искусства отступал от принципиальной линии, сползал на либеральные позиции в отношении к идейным ошибкам.

Вся история развития советского общества самым убедительным образом доказывает, что руководство партии и государства, их внимание к художественному твор-

честву и забота о писателях, художниках, скульпторах и композиторах обеспечили выдающиеся успехи литературы и искусства, расцвет социалистической культуры всех народов СССР. В решениях партии по идеологическим вопросам определены важнейшие задачи и основные принципы политики партии в области литературы и искусства, сохраняющие свою силу в настоящее время. Одним из важнейших принципов является неразрывная связь советской литературы и искусства с политикой Коммунистической партии, составляющей жизненную основу советского строя. О большом положительном значении этих решений говорили художники и композиторы в своих выступлениях на недавно состоявшихся съездах.

Нельзя, конечно, отрицать, что в последние годы жизни И. В. Сталина, в условиях культа личности, допускались ошибки. Приведу такой пример. Мне с большим трудом удалось оградить от разносной критики такого заслуженного писателя, каким является Максим Рыльский, за его стихотворение «Мать», полное глубоких патриотических чувств. Главным поводом для необоснованных обвинений против Рыльского и нападок на него послужил тот факт, что в этом стихотворении, воспевающем Советскую Украину, не было упомянуто имя Сталина. И т. Каганович, который подхалимничал и все делал для раздувания культа личности Сталина, стал изображать Максима Рыльского как украинского буржуазного националиста. Он играл на слабых струнках Сталина, не думая о тех тяжелых последствиях для украинской, да и не только украинской литературы, к которым могли бы привести эти необоснованные обвинения по адресу уважаемого украинского писателя-патриота Максима Рыльского. Надо сказать, что это могло бы привести к тяжелым последствиям и не только для литературы.

Само собой разумеется, что мы против такого подхода к оценке литературных произведений.

Партия решительно осудила и последовательно исправляет ошибки, допущенные в период культа личности во всех областях жизни, в том числе и в вопросах идеологической работы. Но она вместе с тем также решительно выступает против тех, кто пытается использовать эти ошибки прошлого для выступлений против руководства литературой и искусством со стороны партии и государства. С таких позиций против руководства литературой и искусством могут выступать только люди, не согласные с политикой партии в этой области. В числе таких людей, к нашему огорчению, оказались и отдельные писатели, члены партии. Некоторые из этих товарищей не желают согласовать свои поступки с требованиями партийной дисциплины, определяемой Уставом партии, придерживаются своего субъективистского толкования партийной дисциплины и обязанностей члена партии, прикрывая свое непартийное поведение болтовней о якобы «творческом отношении» к партийному руководству. Такие фальшивые позиции отрывающихся от коллектива одиночек, сбивающихся «с ноги» в общем строю, вызвали справедливое осуждение со стороны писателей, как коммунистов, так и беспартийных, на пленуме правления Союза писателей, на собрании московских писателей, во всех писательских организациях союзных и автономных республик, краев и областей. Я с удовлетворением поддерживаю выступившего здесь беспартийного писателя тов. Соболева, занимающего последовательную, принципиальную и непримиримую позицию в борьбе с нездоровыми настроениями и тенденциями. Не хочу скрывать, что мне, как секретарю Центрального Комитета КПСС, в вопросах партийности в литературе гораздо ближе позиция беспартийного писателя тов. Соболева, чем члена партии тов. Алигер, которая занимает фальшивую позицию и неправильно относится к критике ее ошибок.

Некоторые либерально настроенные люди могут обвинить меня в том, что я призываю к борьбе. Да, мы никогда не скрывали, что призывали и призываем к принципиальной идейной борьбе. В современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий—социалистической и буржуазной, и в этой борьбе не может быть нейтральных.

Развитие литературы и искусства происходит в условиях идейной борьбы против влияний чуждой нам буржуазной культуры, против отживших представлений и взглядов, во имя утверждения нашей коммунистической идеологии.

Мы не были бы марксистами-ленинцами, если бы стояли в стороне, равнодушно и пассивно относились к попыткам протащить в нашу литературу и искусство чуждые духу советских людей буржуазные взгляды. Надо трезво смотреть на вещи, отдавать себе отчет в том, что враги существуют и они пытаются использовать идеологический фронт для ослабления сил социализма. В этой обстановке наше идейное оружие должно быть в исправности и действовать безотказно. Урок венгерских событий, когда контрреволюция использовала в своих грязных целях некоторых писателей, напоминает о том, к чему может привести политическая беспечность, беспринципность и бесхарактерность в отношении к проискам сил, враждебных социализму. Каждому должно быть ясно, что в современных условиях, когда идет острая борьба между силами социализма и силами империалистической реакции, надо держать порох сухим.

В ходе наших бесед остро были поставлены вопросы борьбы с идеологическими ошибками и нездоровыми настроениями. Иная постановка этих вопросов и немыслима. Половинчатость или недоговоренность могли бы нанести серьезный ущерб делу.

Мы хотим консолидации, сплочения всех сил литературы и искусства на принципиальной основе, а не за счет уступок и отступлений от принципов марксизма-ленинизма. В интересах этой консолидации развертывается принципиальная критика и самокритика. Эта критика помогает людям, которые допускают ошибки, осознавать и исправлять свои ошибки, крепче стоять на ногах, повышает творческую активность. Развертывая критику и самокритику, необходимо внимательно разбираться, является ли ошибка того или иного деятеля случайной или она отражает систему его взглядов, определенную линию его поведения, учитывать, как относится этот деятель к критике. Ошибаться каждый человек может, надо видеть не только то, что человек сделал вчера, но и то, на что он способен завтра,—и это главное,—мы должны помочь такому человеку понять и быстрее устранить недостатки и исправить ошибки.

Известно, например, что подвергались критике со стороны общественности и некоторые недостатки в работе замечательного нашего поэта тов. Твардовского, заслуги которого в развитии советской литературы получили широкое признание. Дружеские беседы с тов. Твардовским дают основание надеяться, что этот художник слова сделает необходимые выводы и порадует читателей новыми хорошими произведениями. Общественность в свое время резко критиковала недостатки и такого крупного писателя, как тов. Панферов. Мы считаем, что это было правильно. Тов. Панферов теперь сам признает, что критика пошла ему на пользу.

Принципиальная критика имеет своей целью помогать деятелям литературы и искусства в их творческом труде с тем, чтобы они с еще большим успехом трудились на благо нашего народа, активно участвовали в его борьбе за коммунизм, обогащали своими произведениями советскую социалистическую культуру.

Наш советский строй, Коммунистическая партия не раз возвращали к жизни, к активной деятельности даже людей, которых считали пропащими и безнадежными. В литературе и искусстве есть немало примеров, когда после критики творческие работники создавали большие художественные произведения. Если говорить о тов. Дудинцеве, то я считаю, что и он при нашей помощи и его желании может стать на правильный путь и будет вместе со всем коллективом писателей плодотворно трудиться на благо народа, на благо социалистической Родины.

Исключительно важную роль в деле развития литературы и искусства, в идейном воспитании и творческой жизни каждого художника призваны играть творческие союзы, которые должны стать на деле крепко сплоченными на принципиальной основе, активными боевыми коллективами. Надо, чтобы в творческих союзах была настоящая дружба, чтобы там повседневно проявлялась товарищеская забота о творческом росте каждого писателя, художника, скульптора, деятеля кино, музыки, театра. Коллектив должен вовремя поддержать любое хорошее произведение, проявление полезной инициативы в творческой работе. Весьма важно также вовремя заметить недостатки или ошибки отдельных творческих работников, предотвратить возможность сползания их с принципиальных позиций, оказать помощь и поддержку тем, кто в ней нуждается.

Деятели литературы и искусства — это активные борцы за коммунизм. На их лучших произведениях воспитываются миллионы людей. Это обязывает наши творческие союзы, их партийные организации вести повседневно большую идейно-воспитательную работу, вооружать наши творческие кадры знанием марксистско-ленинской теории, правильным пониманием политики Коммунистической партии. Надо, чтобы все наши творческие кадры хорошо сознавали свою большую роль в общенародной борьбе за коммунизм и свою высокую ответственность перед народом.

Наши творческие организации проводят значительную работу по осуществлению задач, поставленных XX съездом партии перед литературой и искусством. Прошедшие за последнее время пленумы в союзах писателей, съезды художников и композиторов способствовали повышению активности, сплочению творческих сил. Отрадно отметить активизацию деятельности союзов писателей в наших союзных республиках—Украинской, Белорусской, в республиках Средней Азии, Закавказья и Прибалтики.

Но в работе творческих организаций имеются и крупные недостатки. Следует отметить, что за последнее время обнаружилась слабость в работе Московского отделения Союза писателей, объединяющего крупный отряд литераторов. На собраниях московских писателей имели место ошибочные выступления, противоречащие политике партии в области литературы и искусства. К сожалению, эти выступления не всегда встречали должный отпор, не всегда на уровне оказывалась и партийная организация московских писателей. Ведь известно, что союзы писателей Украины, Белоруссии и некоторых других союзных республик обращали внимание на положение дел в Московском отделении Союза писателей, справедливо критиковали ряд идейно порочных литературных произведений и статей, опубликованных в альманахе «Литературная Москва».

Нельзя мириться с такими крупными недостатками в работе Московского отделения Союза писателей, который призван показывать пример для творческих союзов других городов. Мы надеемся, что сами писатели с помощью партийных организаций разберутся в причинах этих недостатков и примут меры к тому, чтобы выправить положение дел.

Здесь поднимался вопрос об организации Союза писателей Российской Федерации. Думаю, что это предложение надо поддержать и создать Союз писателей Российской Федерации. Нельзя признать нормальным, что писатели Российской Федерации сейчас не имеют своего Союза, в то время как в других союзных республиках существуют союзы писателей. Московское отделение Союза писателей, конечно, не может представлять всех писателей РСФСР. Следует иметь в виду при этом, что Российская Федерация является добровольным союзом многих национальностей. В нее наряду с краями, областями входят 14 автономных республик, 7 автономных областей и 10 национальных округов.

Создание Союза писателей РСФСР явится одной из важных мер в ряду осуществляемых Центральным Комитетом партии и Советским правительством мероприятий по дальнейшему расширению прав союзных республик и повышению роли Российской Федерации. Наряду с идейно-творческими вопросами, которые должны быть в центре внимания Союза писателей РСФСР, предстоит серьезно продумать мероприятия, которые способствовали бы росту писательских сил на местах. Надо позаботиться о том, чтобы были созданы необходимые условия для постоянной творческой работы писателей в автономных республиках, краях и областях, в частности необходимо упорядочить дело с гонорарами в местных издательствах, с распределением фондов бумаги на издание художественной литературы.

●

Наши встречи и беседы плодотворны. В этих встречах мы откровенно обменялись мнениями по весьма важным вопросам жизни и работы деятелей литературы и искусства.

Советский народ под руководством Коммунистической партии успешно претворяет в жизнь решения XX съезда КПСС, намеченные им планы коммунистического строи-

тельства. В нынешнем году мы отмечаем 40-летие Великой Октябрьской социалистической революции. К этой знаменательной исторической дате наш народ приходит с выдающимися победами во всех областях хозяйственного и культурного строительства, в подъеме благосостояния народа. А какие огромные успехи достигнуты в общественно-политической жизни народа! Исторические решения XX съезда партии, получившие горячее одобрение нашего народа, вызвали невиданный подъем политической и трудовой активности, творческой инициативы широчайших масс, создали условия для дальнейшего расцвета народных талантов. В ходе грандиозной созидательной творческой деятельности растет коммунистическая сознательность трудящихся, все полнее раскрываются превосходные душевные качества и лучшие черты характера и морального облика советского человека — человека новой эпохи, строителя коммунизма.

Могучий Октябрьский революционный вал неудержимо движется вперед, сметая все преграды и препоны на пути к коммунистическому обществу.

На историческом опыте доказано, что наше движение вперед к коммунизму происходит не по проторенной, гладкой и ровной дороге. От тех, кто идет в первых рядах строителей коммунизма, требуется умение ясно видеть великую цель и перспективу движения к этой цели, глубоко понимать закономерности общественного развития, иметь могучую энергию и несгибаемую волю и, не страшась трудностей и не жалея сил, прокладывать путь и вести за собой миллионы строителей нового общества.

Сорокалетний опыт социалистического строительства в нашей стране показывает, что советский народ, тесно сплоченный вокруг своего испытанного вождя — Коммунистической партии, вооруженный всепобеждающей революционной теорией марксизма-ленинизма, с честью выполнит стоящие перед ним великие исторические задачи. Можно не сомневаться в том, что советские писатели, поэты, художники, скульпторы, композиторы будут и впредь достойными сынами своей социалистической Родины, отдадут все свои силы, свой талант, чтобы воспеть героические подвиги нашего великого народа — строителя коммунистического общества.

ВЫСШЕЕ НАЗНАЧЕНИЕ НАШЕГО ИСКУССТВА

Важнейшие события в общественно-политической жизни страны приковывают к себе внимание советской художественной интеллигенции. Выполняя задачи, поставленные XX съездом КПСС, трудовой народ нашей социалистической Родины неуклонно поднимает промышленную мощь страны, производство сельскохозяйственных продуктов, уровень благосостояния трудящихся. В течение полутора лет, прошедших после XX съезда КПСС, достигнуты поистине огромные успехи в осуществлении намеченных партией планов.

Вся деятельность Коммунистической партии является живым примером творческого применения и развития марксистско-ленинской теории в новых, современных условиях. Мероприятия партии, проникнутые заботой о благе и счастье народа, ускоряют движение нашей страны вперед, к коммунизму.

Всего этого не поняла горстка людей, оторвавшихся от народа, безнадежных догматиков, на деле порвавших с ленинизмом. Против курса партии выступила антипартийная группа Маленкова, Кагановича, Молотова, противопоставившая себя Центральному Комитету.

В те дни, когда Центральный Комитет КПСС объявил народу о решениях своего июньского Пленума, идейно разгромившего эту группу, советская художественная интеллигенция заняла ясную и твердую позицию—она без малейших колебаний сплотилась вокруг Центрального Комитета партии, чтобы устранить все последствия раскольнической деятельности фракционеров и с творческим подъемом служить делу народа, строящего коммунизм.

Как и все советские люди, мастера нашего искусства выступили за линию Центрального Комитета, против антипартийной группы Маленкова—Кагановича—Молотова и примкнувшего к ним Шепилова, потому что эта группа пыталась повернуть историю вспять. Находясь в плену у отживших, догматических представлений и методов, осужденных XX съездом КПСС, обанкротившиеся участники этой группы цеплялись за консервативные формы работы времен культа личности, пытались навязать партии и народу свои сектантские, начетнические взгляды, противоречащие интересам советского народа, мешающие строить коммунизм. Вот почему советская художественная интеллигенция осудила их с единодушным возмущением. Мы за то, чтобы марксистская теория была не догмой, а руководством к действию—поэтому мы против фракционеров-раскольников. Мы за то, чтобы партия совершенствовала руководство промышленностью, добивалась всестороннего подъема сельского хозяйства, развивала

творческую инициативу широких масс, укрепляла единство народов СССР и дружеские связи с народами всех стран—поэтому мы против начетчиков, догматиков, противопоставивших себя всему Центральному Комитету КПСС.

Отношение советской интеллигенции к группе фракционеров, осужденных Пленумом, хорошо видно в речи народного артиста СССР Г. В. Александрова, заявившего с трибуны собрания коммунистов «Мосфильма»:

— Совершенно ясно огромное значение величайших побед, которые были достигнуты советским народом после XX съезда партии. Нельзя не видеть те гигантские шаги, которые мы совершили в последнее время. Как же можно выступать против линии партии, которая ведет к еще бо́льшим победам! Хорошо, что фракционеры разоблачены. Как бы они могли навредить, помешать нашему делу!

Эти же мысли высказали на своих собраниях работники всех киностудий страны, все деятели советской литературы и искусства.

Придавая первостепенное значение участию литературы и искусства в идеологической борьбе, в коммунистическом воспитании трудящихся, руководители партии встретились 13 мая 1957 года с группой советских писателей, 19 мая—с писателями, художниками, скульпторами, композиторами. Изложение выступлений первого секретаря ЦК КПСС товарища Н. С. Хрущева на этих встречах с представителями художественной интеллигенции, а также на собрании партийного актива в июле с. г. опубликовано в чрезвычайно важном документе, озаглавленном «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В этом документе ясно, полно, исчерпывающе дан анализ современного состояния нашей литературы и искусства, показана их огромная роль в жизни советского общества и определены задачи художественной интеллигенции в общей борьбе народа за осуществление решений XX съезда партии.

Тов. Н. С. Хрущев совершенно справедливо говорил, что есть у нас творческие работники, которые потеряли связь с жизнью, сбились с правильного пути, попытались увести литературу и искусство в сторону от главной линии их развития. «А главная линия развития,—говорит тов. Хрущев,—состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства—поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма».

В советской действительности сложился тип художника, неразрывно связанного с общенародной борьбой за коммунизм. И это—одно из драгоценнейших завоеваний нашей культуры.

Верность делу партии—не декларация, не слова, а самое существо советского художника, то, что дает ему творческую силу и смысл жизни. Выступая на диспуте о политике «Совкино» самый могучий поэт современности Владимир Маяковский гордо заявлял, что поставил свое перо «в услужение, заметьте, в услужение»—Коммунистической партии и Советскому правительству. С полемическим вызовом, бросая в лицо идейным противникам это слово—«в услужение», Маяковский имел в виду, конечно, свою духовную потребность делать в искусстве то, что необходимо народу, а следовательно, и ему самому, поэту своего народа.

Один из основоположников советской революционной кинематографии Сергей Эйзенштейн не раз заявлял, что всеми своими творческими победами наше киноискусство обязано руководству партии, ее Центральному Комитету.

Выступая за неразрывную связь советского художника с Коммунистической партией, талантливейший мастер советского киноискусства Всеволод Пудовкин писал: «Сплоченность, единение, целеустремленность—великие силы, обеспечивающие победу всякого коллектива. История Коммунистической партии дает нам конкретный пример такого сплоченного движения к ясной цели... Путь искусства, который включает художника в эту мощную коллективную деятельность, который направляет к общей цели, мы называем социалистическим реализмом. Наша страна идет в авангарде, она несет в себе большую правду, и наш художник питает ею свои произведения. Только она, эта правда, может быть залогом их красоты и бессмертия».

Воспитанные в духе верности партии, нашедшие счастье творчества в служении великому делу народа, мастера советского искусства всегда с Центральным Комитетом КПСС, стоящим на страже ленинизма.

Однако в среду деятелей советского искусства проникли нездоровые, обывательские настроения, мешающие его творческому развитию. Большой количественный рост советской кинематографии, начавшийся на основе решений XX съезда КПСС, пока еще не привел к большому повышению ее идейно-художественного уровня. Одна из причин, тормозящих творческий рост советского киноискусства,—те веяния аполитичности, безыдейности, обывательщины, распространению которых в литературе и искусстве способствовала деятельность Шепилова.

Пускаясь ради демагогии в «либеральничание», Шепилов потворствовал тем, пусть немногочисленным, писателям и работникам искусства, которые отказались от важнейших принципов социалистического реализма, подменив дешевой сенсационностью «критицизма» подлинно партийный подход к положительному и отрицательному в нашей действительности. Появились сценаристы, надеявшиеся снискать дешевый успех крикливо «обличительными», а на самом деле глубоко мещанскими произведениями. Появились и режиссеры, лишенные чувства жизненной правды и мечтавшие сделать карьеру «разоблачительными» фильмами. Советская кинематографическая общественность ни в коей мере не поддержала их—наше искусство выросло на революционно-героических традициях и не променяет их на дешевую демагогию. Герой нашего киноискусства—Человек, способный построить счастливую жизнь на земле, и ему органически чуждо обывательское нытье, паникерство, идеалы мещанского существования. Противопоставляя себя линии партии, Шепилов заигрывал с демагогами, пытавшимися ревизовать известные постановления ЦК КПСС по вопросам литературы и искусства 1946—1948 годов, неверно трактовал ленинские мысли о месте художника в обществе, фактически вел линию на обособление искусства от партии.

И если наша кинематография находится сейчас в долгу перед народом,—что отлично сознает кинематографическая общественность,—то это в значительной степени вызвано примиренческим отношением к обывательщине в искусстве. Если появляются временами серые, тусклые фильмы, лишенные даже признаков гражданской страстности авторов, если большая правда жизни нередко подменяется дурной натуралистической подделкой под правду, о чем с волнением говорят сейчас передовые советские кинорежиссеры и кинодраматурги, то причину следует искать в том, что некоторые

кинематографисты предают забвению ленинский принцип партийности, самый животворящий принцип нашего искусства.

Обсуждая и единодушно одобряя постановление июньского Пленума ЦК КПСС советские кинематографисты намечают для себя обширный план действий, направленных к укреплению боевых традиций нашего киноискусства. У нас есть твердый ориентир, помогающий найти верную оценку успехам нашего искусства и понять причины отдельных его неудач. Всегда, когда талантливые мастера кино следовали ленинскому принципу партийности, утверждая в своем творчестве образы творцов жизни, созидателей коммунизма, они приходили к творческим победам и создавали шедевры, известные всему миру. И во всех тех случаях, когда давала себя знать аполитичность художника, когда он утрачивал цель своей работы в искусстве, срывы были неминуемы. Сила лучших мастеров советского киноискусства—в их верности жизненной правде. Критикуя те или иные недостатки в нашей действительности, показывая сложные и порой противоречивые процессы, утверждая высокие принципы коммунистической морали, эти художники всегда видят перед собой ясную цель—служение делу партии, делу народа.

Вот почему они отвергают и такие по существу клеветнические сочинения, как роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», и такие слащавые, приторные фильмы, как «Незабываемый 1919 год» или «Кубанские казаки».

Решения июньского Пленума ЦК КПСС и выступления Н. С. Хрущева по вопросам литературы и искусства помогают идейному сплочению большого коллектива кинематографистов, сознающих, что отступить от главного направления развития советского искусства—значит потерять уважение народа, растратить впустую свое дарование.

Большое значение в воспитании советской художественной интеллигенции партия придает творческим союзам.

В творческом союзе художник должен найти дружескую и требовательную среду. Союз должен вовремя поддержать каждое талантливое произведение, отвечающее задачам советского искусства, и с товарищеской требовательностью указать художнику на его недостатки, ошибки, заблуждения.

Недавно создан Союз работников кинематографии СССР. Он должен сыграть большую роль в сплочении кинематографистов вокруг Коммунистической партии, в активизации их творческой деятельности. Союз должен стать творческой организацией, нетерпимой к аполитичности и безыдейности, должен помочь передать лучшие революционные традиции старшего поколения советских кинематографистов молодежи, должен стать проводником влияния партии на киноискусство—именно в этом видят задачи своего творческого союза киноработники.

Июньский Пленум ЦК КПСС, выступления Н. С. Хрущева по вопросам литературы и искусства вызвали большой политический подъем в кругах советской художественной интеллигенции. Этот политический подъем найдет отражение в творческой деятельности—в новых произведениях искусства, несущих в народ великие идеи коммунизма.

О ЗАВТРАШНЕМ ДНЕ «ЛЕНФИЛЬМА»

Всем известны славные достижения студии «Ленфильм», создавшей такие шедевры советской кинематографии, как «Чапаев», «Великий гражданин», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме. Известно и то, что в последнее время наряду с такими выдающимися фильмами, как «Дон-Кихот», студия выпустила немало посредственных, серых фильмов. Среди них «Дорога правды», «Невеста», «Рядом с нами», «Всего дороже». Некоторые фильмы были сняты с производства—настолько слабыми оказались сценарии.

Все, кому дороги традиции «Ленфильма», обеспокоены создавшимся на студии положением. Вот почему редакционная коллегия нашего журнала решила обсудить с коллективом «Ленфильма» перспективы творческой жизни одной из ведущих студий страны.

На эту встречу «за круглым столом», состоявшуюся в июле, режиссеры, операторы, актеры, инженеры «Ленфильма» пришли прямо из цехов, павильонов, со съемки натуры...

Разговор начал старейший режиссер «Ленфильма» А. *Ивановский*:

— Будущее нашей студии связано прежде всего с проблемой кинодраматургии.

Вот уже почти сорок лет я работаю в советской кинематографии, видел—не как сторонний наблюдатель—и ее замечательные достижения и ее срывы. Никто не забыл такие картины, поставленные на нашей студии, как «Юность Максима», как «Великий гражданин», как «Чапаев»—фильм до сих пор непревзойденный. Эти картины, мне кажется, помогли нашей литературе в те времена утвердиться на позициях социалистического реализма.

А сейчас мы испытываем нужду в хороших сценариях. Этот вопрос на протяжении последних лет является для нас самым острым. Но разве мы сами отнеслись к своей

работе с писателями по-настоящему критически? Разве мы имеем право ждать у моря погоды, ждать, когда к нам придет писатель и принесет готовенький сценарий? У нас есть круг друзей—писателей, которые, несомненно, нам помогают, но есть и другая, громадная группа писателей, относящихся к нам отчужденно.

Я счастлив, что был на совещании, на котором Алексей Максимович Горький говорил о сценариях. Помню, как, обращаясь к литераторам, он говорил, что писать сценарии для кино—прямое писательское дело, долг писателя. Почему же многие наши писатели забывают слова своего учителя? Иной раз писатель, которому предлагаешь написать сценарий, усмехается, пожимает плечами: «Да как с вами работать? У вас любой сценарий все равно будет переделываться. У вас столько частоколов на пути сценария, столько капризных редакторов, с которыми трудно разговаривать... Нет, если мне в голову придет хорошая мысль, хороший сюжет, я напишу пьесу»... Вот как говорят и сейчас многие писатели, несмотря на то, что основные препоны на их пути в кинематографию устранены. Писатели все еще идут к нам неохотно—видимо, в этом виноваты мы сами.

Правда, есть литераторы, которые не только пишут для нас, но и считают своим долгом работать на студии до тех пор, пока сценарий не воплощен на экране. Это такие писатели, как Юрий Герман, Виктор Некрасов. Но их немного. Прав И. Пырьев, писавший в одной из своих статей, что некоторые литераторы все еще считают кинематограф второстепенным искусством, «отхожим промыслом». Но разве не наш долг увлечь писателей, сделать их нашими убежденными союзниками по искусству?

Может быть, из-за неверия в то, что хороший сценарий никто не будет «дорабатывать», иные писатели сдают нам недоделанные, сырые сценарии, написанные небрежной рукой. А ведь у нас—производство. У нас—планы. В каждом квартале мы должны запустить в производство определенное количество сценариев. И мы вынуждены иногда «запускать» плохие сценарии. Результат известен.

В Ленинграде немало талантливых молодых литераторов, которые будут охотно работать с нами, а на «Ленфильме» немало опытных кинематографистов, способных познакомить их с законами кинодраматургии. Члены художественного совета студии, ведущие режиссеры должны приступить к работе с литературной молодежью. Повторяю, живые творческие связи с писателями—главное для завтрашнего дня «Ленфильма».

Другая сторона дела—проблема молодых кинематографических кадров. Разве мы, режиссеры, среди которых есть люди, имеющие, не будем прибедняться, мировые имена, разве мы приготовили себе смену? Нет. К нам на помощь приходит ВГИК. Каждый год нам присылают молодых товарищей, но практика убеждает в том, что некоторые из них еще далеки от подлинного профессионализма и нуждаются во внимательном, отеческом руководстве. В будущем году студии могут поручить постановку 20 картин. Кто же будет их ставить?

Мы иной раз приглашаем режиссеров из театров. Это, конечно, допустимо, но здесь требуется большая чуткость и проницательность. Ведь кинорежиссер—это человек, обладающий своеобразной одаренностью. Нужно уметь разглядеть в театральном режиссере эту необходимую для кинематографии одаренность, ибо не всегда театральный режиссер, даже хорошо зарекомендовавший себя, может добиться больших успехов в киноискусстве.

И, наконец, актерский вопрос. Что такое режиссер без актера, что он может без актера сделать?

Нам трудно работать с актерами, которые приезжают к нам, как, скажем, в свое время ездила Л. Касаткина, на один день—от поезда до поезда. Были у нас и случаи явно неправильного выбора актеров, например для фильма «Невеста». Очевидно, все дело в том, что «Ленфильм» должен готовить, воспитывать свою артистическую молодежь.

Министерство культуры разрешило нам создать студию киноактера. В ближайшее время начнется отбор кандидатов для этой студии. Мне кажется, следует объявить широкий всесоюзный конкурс среди артистической молодежи, чтобы выбрать достойных кандидатов. А в дальнейшем учить актеров должны лучшие наши мастера, как бы ни были они заняты.

Отнюдь не претендуя на всестороннее освещение всех наших недостатков, я коснулся лишь трех проблем—сценарной, актерской и режиссерской. Пока эти три проблемы не будут решены самым серьезным образом, «Ленфильм» со своими задачами не справится, и мы будем считать себя в долгу перед искусством, которое нам так дорого.

Ф. Эрмлер:

— Редакционная коллегия журнала призывает нас говорить сегодня о будущем студии. Это интересно и полезно, но трудно забыть все то, что было в прошлом. Ведь вчерашний день был невеселым—и сценарии и картины были серенькие, а главное—люди, делавшие некоторые картины, сами-то не очень горели, глаза у них не сияли, сердце не билось у них горячо...

Наивно думать, что одни и те же люди будут всегда представлять лицо студии. Готовить творческую смену — наш священный долг. И здесь мы касаемся вопроса, который ставится уже на протяжении по крайней мере 18—20 месяцев и все же не решен. Это вопрос о творческих мастерских. Почему так получается—не знаю.

Люди, которые должны руководить этими мастерскими, вовсе не уклоняются от дела, они хотят взять на себя новые сложные обязанности, понимая, что руководить мастерской—не менее радостно, нежели самому ставить картины. Но мастерских до сих пор нет.

Может быть, после этой нашей беседы мы, наконец, возьмемся за организацию мастерских, жизненно необходимых для будущего студии. И тогда-то появятся сценарии, которых мы ждем. Наивно думать, что существующий сценарный отдел будет подавать нам превосходные сценарии по вкусу каждого режиссера.

В прошлом сценарный отдел готовил сценарии по тематическим рубрикам, а не по сердцу художника. Если у нас будут творческие мастерские, они позаботятся о сценариях, отвечающих их замыслам. Никто, в конце концов, не заказывал С. Васильеву сценария об Октябрьских днях, так же как никто не заказывал И. Хейфицу сценария о судьбе современника—они сами испытывают потребность обратиться к этим темам, сами работают с писателями над проблемами, которые их волнуют и увлекают. Тогда-то и сценарный отдел и вся студия с радостью включаются в труд режиссера-художника и помогают ему.

Если будут такие творческие объединения на студии, будут и сценарии и, наверняка, возрастет мастерство режиссуры. Картины, которые молодые режиссеры будут снимать, скажем, под руководством Козинцева, отличались бы от картин, снятых без его руководства и помощи.

Практика даже последнего года работы показала, что помощь съемочному коллективу со стороны крупного художника приводит к заметным результатам. И. Хейфиц помог коллективу, снимавшему «Артемку», Г. Козинцев—коллективу фильма «Всего дороже». С их помощью картины стали много лучше. Но сейчас ведущие режиссеры помогают молодежи как бы в порядке общественной нагрузки, а это должно стать законом жизни студии.

Наконец, о хозрасчете.

Предположим, директор студии сегодня вызовет меня и скажет: «Вам надлежит в этом году сделать сложную и ответственную картину. Студии трудно отвечать за каждую статью расхода, отвечайте за все сами. Давайте мы с вами договоримся, что и я отвечаю за расходы и вы отвечаете. Вот вам деньги...».

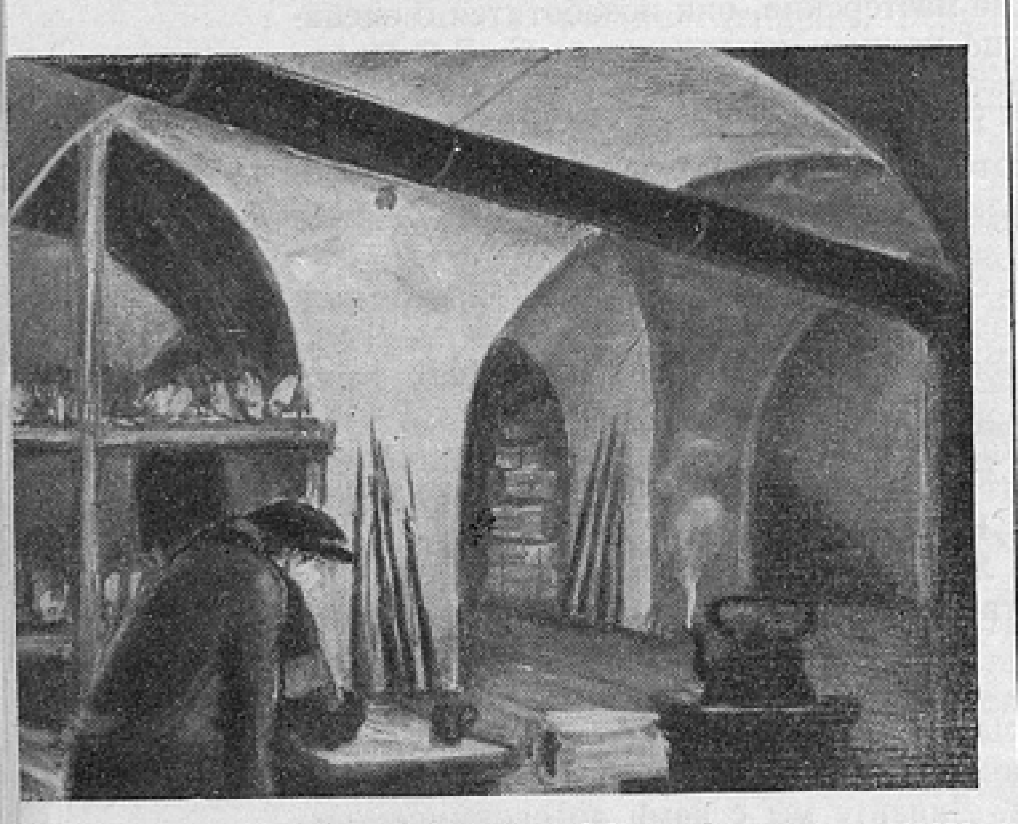
Г. Николаев (директор студии). А деньги чьи?

Ф. Эрмлер. Не ваши и не мои. Это—те деньги, которые доверяет нам государство. Но я должен знать, если я сегодня опоздаю на один час на съемку, с коллектива будет удержано столько-то тысяч рублей, а если закончу съемку на один час раньше—коллектив столько-то сэкономит. А если вы, директор студии, не обеспечите съемочный коллектив всем необходимым, тогда вы ответите. Смею вас уверить, картины при такой организации дела ставились бы быстрее и стоили бы студии дешевле.

НОВЫЕ РАБОТЫ «ЛЕНФИЛЬМА»

«В ДНИ ОКТЯБРЯ» (режиссер С. Васильев)
Эскизы художника А. Блэка

Зал заседаний Временного правительства в Зимнем дворце»



Штаб Красной гвардии на заводе

Творческая мастерская должна отвечать за все, начиная с качества фильма и кончая сроками постановки. Это, мне кажется, лучшая предпосылка к тому, чтобы совершить рывок вперед.

Г. Козинцев:

— Великий педагог Ушинский некогда написал о том, что если ребенка с детства непрерывно пичкать моральными сентенциями и все время ему вдалбливать нравственные изречения, то есть вероятность, что из него вырастет негодяй, так как постоянное повторение одних и тех же, даже прекрасных слов, делает их мертвыми.

И вот мне хочется говорить о борьбе понятия «творчество» со словом «творческий». Слово «творческий» мы стали употреблять необыкновенно часто. Если мы прислушаемся к разговору людей, занимающихся искусством или к нему причастных, слово «творческий» будет звучать все время. И даже нередко в случаях, казалось бы, странных. В системе союзов писателей, композиторов, художников есть хорошие дома, куда многие едут работать. Слово «работать» право же хорошее, благородное слово. Однако дома эти называются возвышенно: Дома творчества. И люди, едущие в эти учреждения, получают, уплатив должную сумму, путевку в Дом творчества. Они получают путевку на двадцать шесть дней «творчества». Иногда путевку продлевают: люди остаются «творить» на второй срок.

Конечно, суть не в словах. К ним привыкли, и они не вызывают особых ассоциаций. Как раз это обстоятельство и заставляет меня задуматься. Хорошо ли, когда слово «творить» стало уж слишком привычным? Как-то я искал на «Мосфильме» одного работника. Мне сказали: пройдите в «творческий буфет». Речь шла попросту о закусочной для постановочного отдела.

Слова «творчество», «творить» склоняются и спрягаются непрерывно, и они мертвеют. А это слова, которые нужно употреблять с совестью и стыдом.

Когда Чехов писал о своих бессмертных произведениях, он позволял себе только шутить—«написал воз ерундистики» и т. п. Почитайте письма Чехова, вы не найдете в них слова «творческий».

А любой мальчишка, ничего еще не умеющий делать, сыгравший в одной-двух картинах и обладающий смазливой физиономией, устраивает свои «творческие» вечера.

Один из актеров начал подобный вечер с того, что сказал:

— Очень жаль, что не могу показать вам, что я умею делать на лошади. Ввели бы сюда лошадь, я бы показал вам свое искусство.

Распространилась эпидемия творческих вечеров, творческих командировок, творческих обсуждений. И вот, пока слово гуляет по афишам и по столбцам газет, понятие, которое оно обозначает, нередко уходит из кинокартин.

Я часто присутствую на заседаниях Художественного совета, мы обсуждаем сценарии или материал фильма. Мы часто говорим, что не хватает в сценарии того-то, а то-то показано недостаточно, надо что-то подрезать, что-то добавить. Все это, вероятно, разумно, но вот о главном мы обычно не говорим. К сожалению, главное часто заключается в том, что творчества в фильме нет ни на грош, и весь этот сценарий и самую эту картину не нужно было и начинать, потому что в ее создании есть любой процесс: подготовительный, предсъемочный, съемочный, монтажный, но вот творческого процесса там как раз и нет. И вот иногда, когда и сам выступаешь и других слушаешь, охватывает печаль и думаешь: произведения искусства нет, а есть производственная единица.

Студия имеет план. Этот план состоит из единиц. И вот вещи, не отмеченные ни в какой степени тем родом человеческой деятельности, которую мы называем творчеством, имеют хождение как суррогат творчества. Нечто напоминающее безалкогольный напиток, безникотиновый табак, ячменный кофе. Единица—вместо произведения.

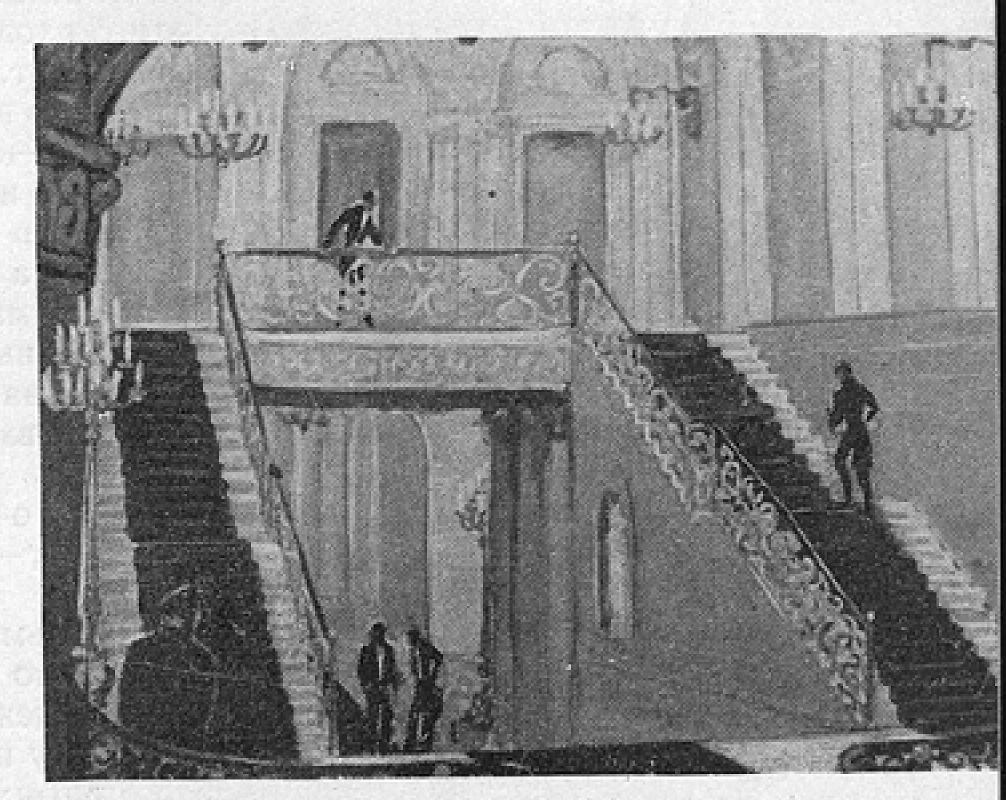
Сегодня, когда мы пробуем начать серьезный разговор о судьбах «Ленфильма»,— а разговор необходим действительно серьезный,—нам нужно говорить честно и совестливо о наиболее важном для себя. А это наиболее важное заключено в творчестве.

«Ленфильм»—это не арендуемое ателье. Это—художественный организм, на протяжении многих лет сформировавшийся, нашедший свое лицо, свои особенности в решении тех общих задач, которые стоят перед всем нашим кинематографом и всей нашей культурой. Мне думается, что одна из особенностей «Ленфильма» заключалась в том, что достижения его возникали в итоге того рода человеческого труда, который называется творчеством.

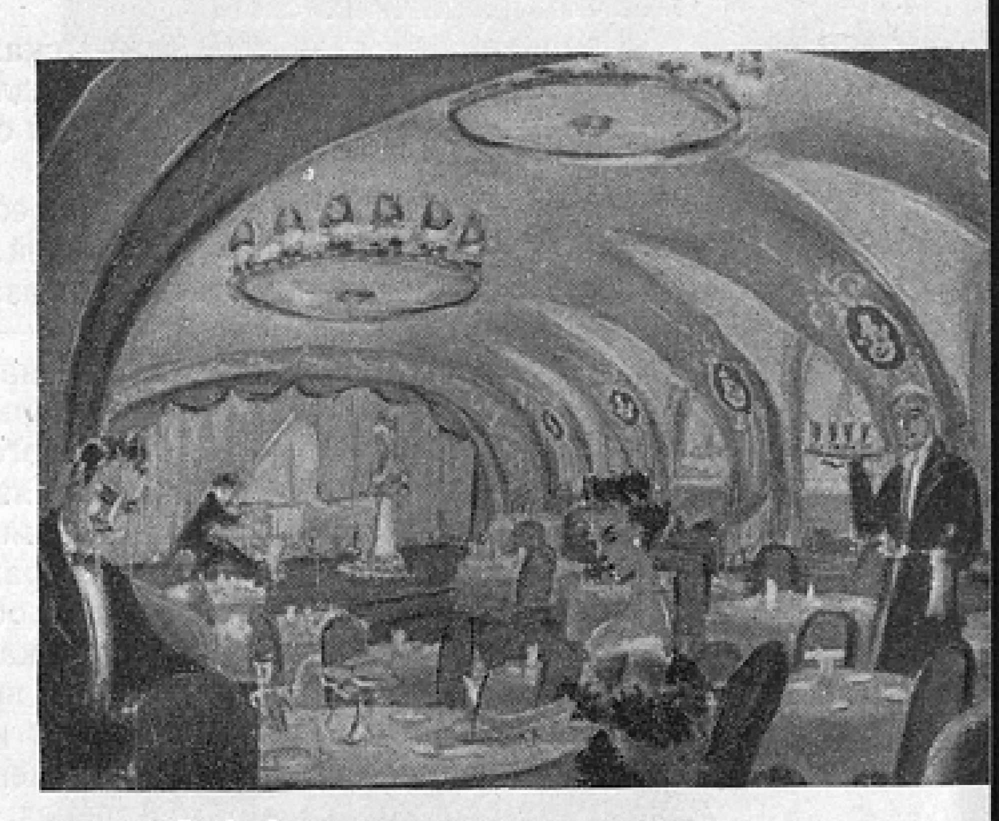
В чем же оно заключается, что его отличает и почему это слово, которое мы так часто произносим, с трудом применимо ко многому из того, что сейчас выходит на экраны?

НОВЫЕ РАБОТЫ «ЛЕНФИЛЬМА»

«В ДНИ ОКТЯБРЯ» (режисер С. Васильев). Эскизы художника А. Блэка



Лестница Мариинского дворца



Ресторан «Би-ба-Бо»

Первое, что отличает творческий процесс от ремесла,—характер взгляда художника на жизнь. Настоящий художник никогда не согласится на поверхностный взгляд. Нет художника без желания проникнуть сквозь внешний слой фактов в глубину человеческих отношений, в глубину конфликта. Художник, который не видит, а только глядит, художник, для которого существует только поверхность явлений, с моей точки зрения, не художник, и то, что он производит, не является итогом творчества, ибо творческий процесс и начинается прежде всего со взгляда вглубь. Отсюда возникает и та проблема, которая всех нас сейчас волнует,—проблема значительности тематики, значимости содержания, которое должно быть в наших картинах. Суть в том, что эта значимость определяется вовсе не «верхним слоем» происходящего,—не масштабом взятых событий, не важностью произносимых слов, а значимостью глубинных процессов жизни. На экране может быть показано самое маленькое событие с самыми обычными людьми, происходящее вовсе не на «генеральных магистралях», но внутренняя значимость его должна быть большой, потому что за любым жизненным фактом можно обнаружить огромные внутренние процессы, если взгляд художника проникает в глубину общественных отношений.

И первое, что вызывает у меня очень большое огорчение в некоторых картинах нашей, «ленфильмовской» продукции,—это отсутствие даже желания проникнуть в глубинный слой показанного.

Среди последних картин есть фильм, который меня радует тем, что я вижу в нем эту глубину,—«Солдаты» А. Иванова. Это картина, значимость которой определяется тем, что душевные процессы героев прослежены и увидены автором и режиссером. Вот картина, метод создания которой я могу назвать в полном смысле слова творческим.

Хочется мне говорить и о другом: если художник глубоко исследовал материал, взятый для картины, то его язык будет обладать множеством оттенков выражения, множеством различных слов.

Современный развитый язык, скажем, русский, обладает огромным количеством слов, а примитивный язык обладает для определения какого-нибудь явления или предмета только одним или несколькими словами. Развитый язык может определить явление во всех его оттенках.

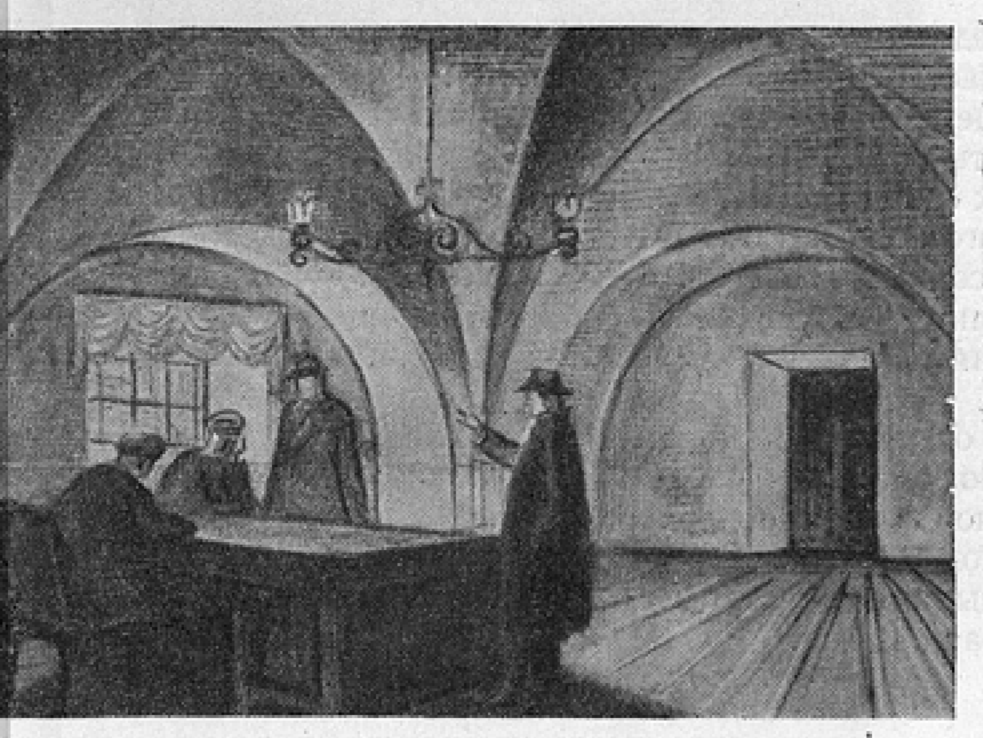
Я уверен, что когда у художника есть взгляд в глубь явления, то и язык его сложен, хотя и доступен миллионам зрителей. Но что такое сложность языка? Это не только рассказ о том, что необходимо рассказать, но и рассказ о мельчайших оттенках чувств и мыслей, об отблеске событий. Это—создание той наиболее драгоценной поэтической атмосферы, которая способна вызывать все новые и новые ассоциации у зрителя.

Если мы возьмем картины, которые считаем нашей гордостью, картины, которые заложили основание жизни большого коллектива, называемого «Ленфильмом»,—мы увидим, что эти картины выражены языком огромной сложности, в них есть не только изложение события, но его поэзия.

Если мы вспомним «Великого гражданина», мы увидим в этом фильме не только рассказ об идейных столкновениях, об огромных общественных конфликтах. Мы найдем здесь и воздух эпохи. Не забыть кадра, где Шахов идет по котловану,—кажется, что ветер пятилеток гонит события. Мы видим героев фильма во всей поэзии героических усилий времени. «Чапаев» поражает не только проникновением в процессы гражданской войны, но и самой поэзией времени. И образ тачанки, на которой Чапаев, направляя пулемет на врага, мчится вперед, остается в памяти поколений.

Вот эта сложность выражения не только основных элементов фабулы, но и поэзии событий является одной из основ творчества. Ее-то мы часто теряем. Автор часто рассказывает нам о жизни пятью-десятью словами.

Гоголь писал, что русский язык обладает поразительной способностью в одной и той же фразе перейти от будничной, прозаической интонации к торжественной и величественной. Но, черт возьми, этой же способностью мы обладали в наших картинах! Мы умели разговаривать о жизни так, что повседневный язык превращался в одной и той же монтажной фразе в высокую поэзию. А сейчас мы часто разговариваем словами неразвитой речи, где есть «мой», «твой», «улыбнулся», «тепло», «холодно», «умер», «жив»,



Штаб Петрокрепости

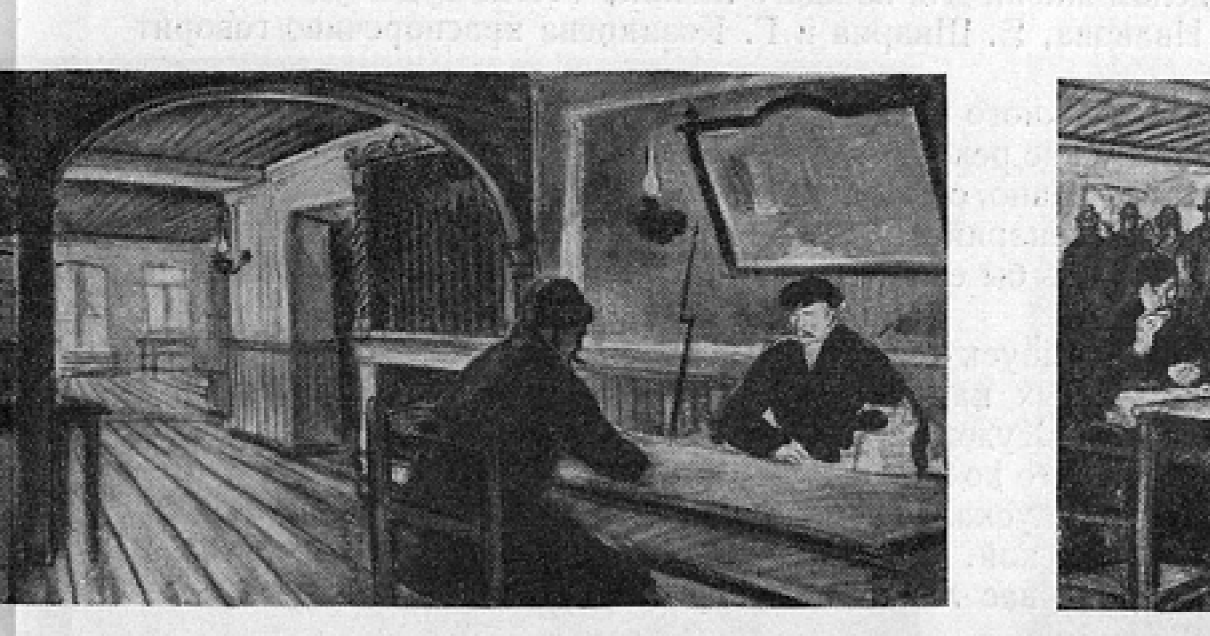
Лестница у квартиры Тимофеевых

НОВЫЕ РАБОТЫ «ЛЕНФИЛЬМА»

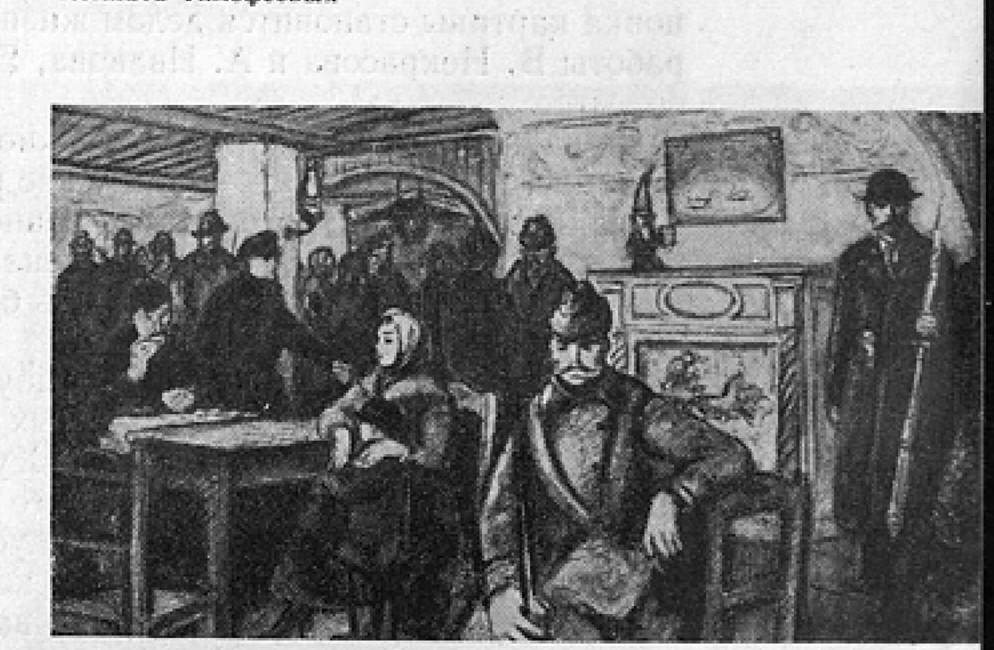
«ДЕНЬ ПЕРВЫЙ» (режиссер Ф. Эрмлер).

Эскизы художника Е. Енея

Комната Тимофеевых



Трактир «Тихая долина»



Трактир «Тихая долина»

есть какие-то деревянные, лобовые определения и нет поэзии. Такой язык—не гибкий, не подробный, не сложный, он выражает не творчество, а ремесло.

Вот мне и хочется, говоря о будущем «Ленфильма», подчеркнуть, что нам нужно прежде всего думать о том, как вернуть на нашу студию высокую традицию взыскательного отношения к фильму—не как к единице производственного плана, а как к произведению искусства, являющемуся итогом сложного творческого процесса, на который иногда приходится потратить много бессонных ночей и очень много усилий, чтобы выразить в нем хотя бы драгоценную крупицу сложнейших процессов жизни.

Нужно понять, что нет произведения искусства без постановки большого жизненного вопроса.

Пока художник—вне зависимости от того, снимает ли он колхозную историю, ставит ли новеллу Чехова, рассказывает о войне или о работе машиниста на транспорте,—не видит внутри этого материала огромной важности жизненный вопрос, огромной важности явление и не выразит своего отношения к нему—до тех пор слово «творчество» может относиться к буфету, дому отдыха и другим полезным и хорошим предметам, но не к делу, которым мы призваны заниматься.

Г. Макогоненко:

— В последнее время часто раздаются голоса о неблагополучии на «Ленфильме».

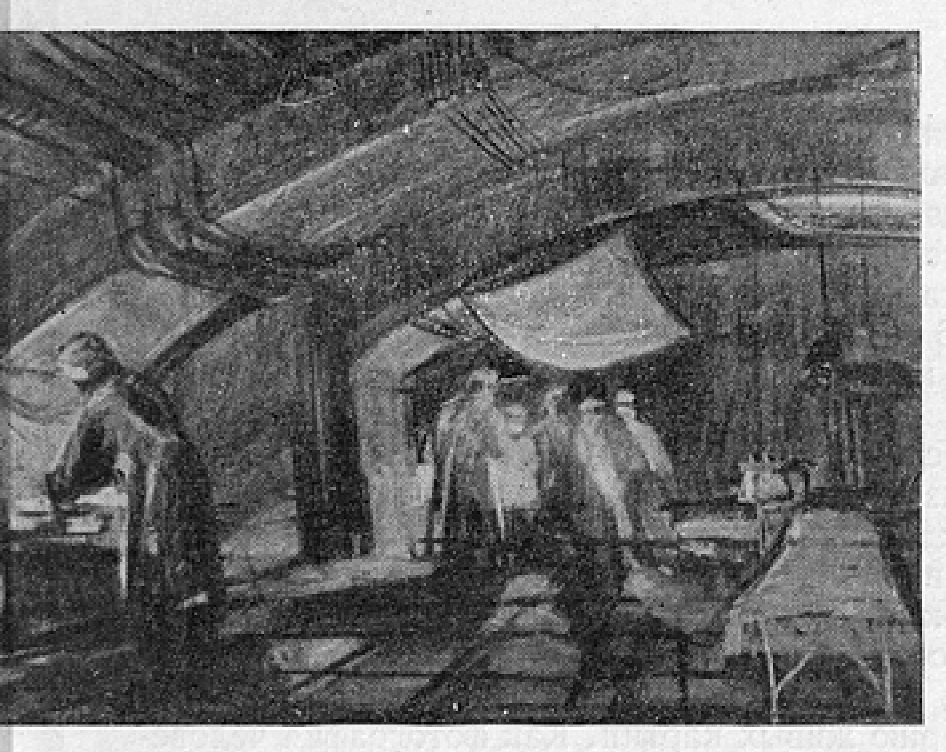
Тревога эта, несомненно, вызвана добрыми чувствами, потому что в прошлом много хорошего сделал «Ленфильм», потому что велик его вклад в советскую и мировую кинематографию, и советский зритель не может быть равнодушен к тому, что любимая студия снижает требовательность к выпускаемым ею фильмам. Утрата мастерства, снижение идейно-художественного уровня, отступление от уже завоеванных высот, конечно, должно настораживать, должно заставлять подумать о том, что же мешает «Ленфильму» высоко держать знамя искусства. Вскрыть причины снижения уровня выпускаемых фильмов—значит помочь студии исправить положение.

Фильм становится истинным искусством тогда, когда он активно, страстно выявляет общественную позицию художника—писателя и режиссера. Они приступают к работе над картиной только потому, что обуреваемы желанием рассказать что-то очень важное и нужное людям, рассказать то, что волнует именно их как художников, что они не могут удержать в душе своей. Удача всегда там, где автор и режиссер-постановщик не равнодушны к теме, где тема для них не случайна.

Из множества благородных, общественно важных и нужных народу тем писатель и режиссер выбирает одну—ту, что прошла через его сердце, стала его личной темой. Только тогда она воплощается в истинно художественное, волнующее людей произведение. Когда писатель и режиссер-постановщик охвачены этим чувством, когда постановка картины становится делом жизни для каждого из них,—тогда будет удача. Опыт работы В. Некрасова и А. Иванова, Е. Шварца и Г. Козинцева красноречиво говорит об этом.

И наоборот. Когда нет этого важного начала, тогда-то и рождаются посредственные картины. Что греха таить—есть у нас режиссеры, которым все равно, что ставить. Есть у нас и сценаристы, которым все равно, о чем писать—был бы договор. В этой уверенности, что одни могут написать сценарий на любую тему, что другие могут поставить картину по любому сценарию, лишь бы его запускали в производство, и таится источник наших бед.

Разные причины обусловили выпуск в 1956 году нескольких слабых, низких по уровню, а иногда просто неудачных картин. Большая вина—на сценарном отделе. От качества представленных им в Художественный совет сценариев зависит многое. Обстоятельства складывались так, что ко времени запуска картин не оказывалось готовых, хороших сценариев. И тогда запускались сценарии недоработанные, случайные для студии, сделанные равнодушной рукой. Справедливы были упреки за выпуск таких картин, как «Дорога правды», «Она вас любит». Сценарный отдел должен извлечь из этого урок.



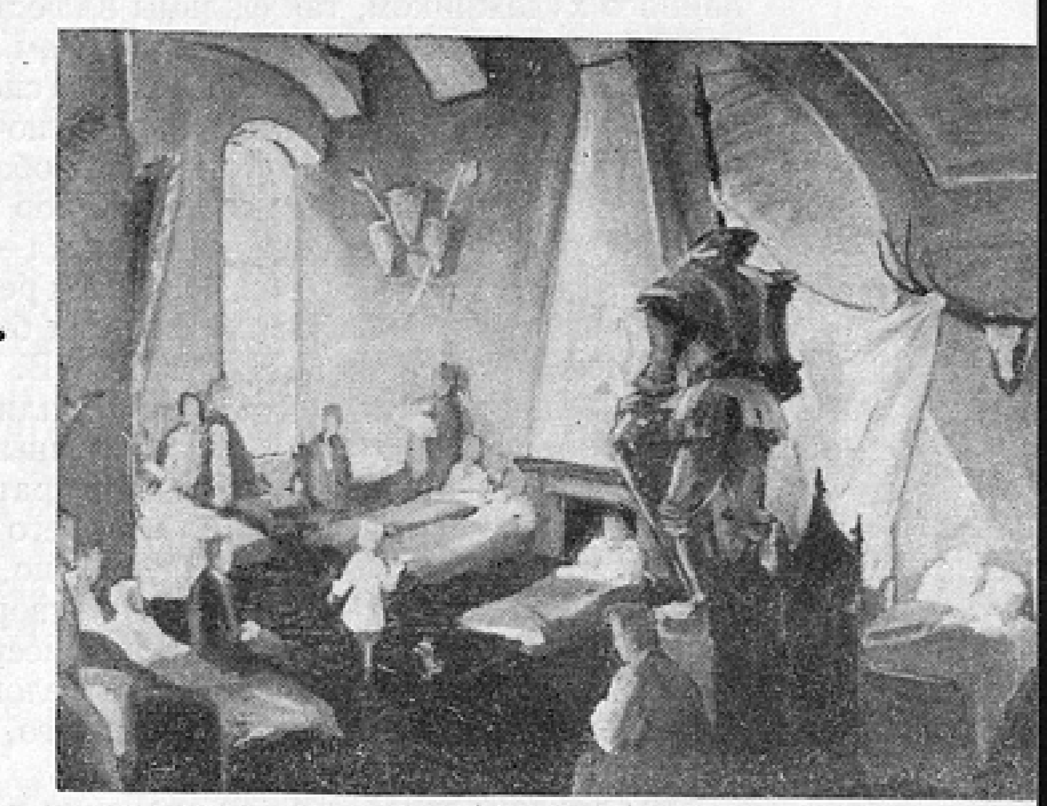
Операционная в замке в Германии

У ворот

НОВЫЕ РАБОТЫ «ЛЕНФИЛЬМА»

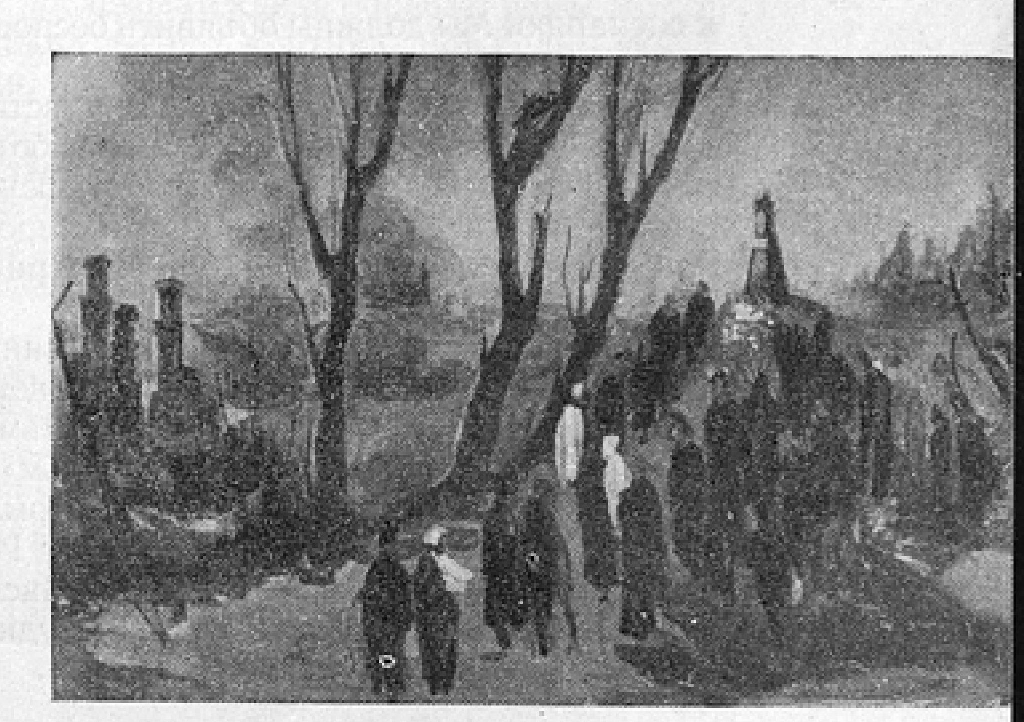
«ДЕЛО, КОТОРОМУ ТЫ СЛУЖИШЬ» (режиссер И. Хейфиц).

Эскизы художников И. Каплана и Б. Маневича



Палата в замке

Тропинка детства



Смерть старухи

Создать необходимый резерв хороших сценариев—вот первый долг всех работников сценарного отдела. Мы обязаны привлечь к созданию сценариев таких писателей, которые хотят нести миллионному зрителю волнующую правду жизни наших дней, раскрывать нравственную красоту строителей коммунизма.

Итак, в выпуске некоторых плохих картин повинен сценарный отдел. Но не все слабые и неудачные фильмы выпуска 1956 года сделаны по плохим сценариям. С моей точки зрения, в основе некоторых слабых картин лежали хорошие сценарии. В чем же дело? В этом стоит разобраться.

На студии практикуется назначение режиссера в момент, когда работа над сценарием закончена и он запускается в производство. При этом назначаемые режиссеры (я сейчас не говорю о мере дарования каждого из них) иногда остаются равнодушными к предложенному материалу. Проблема, волновавшая сценариста, часто оказывается непонятой, неузнанной режиссером. Режиссер превращается из художника, человека, творящего новое и прекрасное искусство, в равнодушного иллюстратора чужого труда. Свое профессиональное умение он обращает на то, чтобы перевести материал сценария в зрительные образы, создать серию живых картин. Как фотография человеческого лица, даже отлично исполненная, принципиально отличается от портрета, сделанного художником, так фильмы иллюстративные отличаются от настоящих произведений, сделанных мастером. Режиссерам И. Гиндину и И. Менакеру вручили поэтический, полный тонкого, изящного юмора сценарий Н. Гернет и Г. Ягдфельда. То был сценарий о маленьких детях, об их приключениях, о рождающемся у них чувстве ответственности друг перед другом, перед обществом. На экраны вышел скучный, вялый, лишенный поэзии и юмора фильм. Юмор и поэзия—дело тонкое. Тут ведь как в стихе, где по словам Маяковского, чуть нажал—и сломал. Сценарий И. Кокоревой «Невеста» по рассказу Чехова мог быть поставлен режиссерами только после их долгой работы над Чеховым, когда чеховская тема стала бы их мечтой, их личной темой. На молодых, способных режиссеров Г. Никулина и В. Шределя сценарий свалился неожиданно, как снежная лавина. Их просто «запустили в производство». Включен был «счетчик»: в короткий, производством обусловленный срок нужно было писать режиссерский сценарий, снимать пробы актеров, выбирать натуру и т. д. Не хватало времени только, чтобы познакомиться с тем, во имя чего написал свой последний рассказ Чехов.

Режиссеры работали самоотверженно, и все же в этом труде было больше героизма по «спасанию» картины, чем истинного творчества. Это не могло не сказаться на качестве. Фильм по чеховскому рассказу не имеет права быть средним. И пусть в нем много интересных, талантливых сцен,—в целом после его просмотра нельзя отделаться от ощущения, что нет в нем того главного, что сделало бы его произведением большого искусства.

Мы должны отказаться от практики поручения режиссеру случайного для него сценария. Мы не должны допускать к постановке фильма тех, кто холоден и безразличен к сценарию. Мы должны объявить беспощадную борьбу убеждению, что режиссер может поставить любую картину.

Режиссеры должны с большим чувством ответственности относиться к своей работе. Мы обязаны поощрять совместную работу и творческий контакт режиссера с писателем на самых первых этапах работы. При обсуждениях на Художественном совете наш долг—строже относиться к подбору режиссеров, к режиссерской экспликации. К постановке могут быть приняты только те сценарии, которые являются делом жизни и писателя и режиссера.

Свой план студия обязана выполнить, но не погоня за плановыми «единицами», а великое чувство ответственности советского художника перед народом должно вдохновлять работу коллектива «Ленфильма».

В юбилейном 1957 году «Ленфильм» выпустит такие фильмы, как «День первый» (сценарий К. Исаева, режиссер Ф. Эрмлер), «Дело, которому ты служишь» (сценарий Ю. Германа и И. Хейфица, режиссер И. Хейфиц), «В дни Октября» (сценарий С. Васильева и Н. Оттена, постановка С. Васильева). Я уверен, что эти фильмы, продолжая традиции лучших картин нашей студии, умножат ее славу.

Как и следовало ожидать, мастера «Ленфильма», обсуждая вопросы творческой жизни своей студии, затронули и общие проблемы кинематографии. Зашла речь и о критике, о ее влиянии на развитие киноискусства.

И. Хейфиц:

— В последние два года мне довелось бывать на зарубежных кинофестивалях и видеть множество иностранных фильмов. Меня мучило на этих просмотрах одно чувство: как могло случиться, что наши, советские фильмы, самые глубокие по содержанию, самые передовые по своей гордой идее борьбы за свободу и счастье человека, так невыгодно уступают многим фильмам буржуазных стран по своей форме, по средствам выражения, по свежести и оригинальности чисто профессионального решения, по уровню режиссуры и актерской работы, по выразительности операторского почерка? Ведь они должны пробивать себе дорогу к сердцам многих миллионов зрителей!

Сразу же оговариваюсь: я имею в виду не все наши фильмы (многие из них вполне заслуженно завоевали мировое признание), а значительную, увы, весьма значительную их часть. Когда мы говорим о большой теме, о глубоком содержании, то забываем, что иной раз большая тема становится маленькой в силу, так сказать, невысокого полета своего воплощения. И, напротив, отдельный, на первый взгляд не очень уж выдающийся и бросающийся в глаза жизненный факт в руках требовательных, талантливых художников становится большой темой. Не стану приводить примеры—они общеизвестны.

Касается ли вопрос только литературного решения темы? Конечно, нет. Тема и ее воплощение едины и неразрывны, как форма и содержание. Между тем торжественно об этом заявляя и неоднократно призывая к качественному улучшению нашего киноискусства, совершившего в последние годы большой количественный скачок, мы на деле продолжаем снисходительно относиться к недостаткам формы, в надежде, что сама тема есть уже достоинство фильма. Это глубочайшая наша ошибка и вреднейшая позиция, ибо чем значительнее в идейном отношении тема фильма, тем вреднее ее дискредитация и опошление, как следствие бедности формы выражения.

Если смотреть правде в глаза, то приходится признать, что мы в значительной степени дискредитировали в глазах зрителя фильмы глубокие и большие по теме, нередко делая их скучными, допуская, чтобы их тенденция выпирала, раздражала своей навязчивостью, отделялась бы, как вода от масла, от живой ткани образов и характеров. Мы не совершенствуем форму фильмов, подчас плохо их ставим, небрежно, наспех, зачастую ремесленно, с примесью мертвящего штампа «мастерим», «крутим» свои картины.

Не следует наивно думать, что лишь призывы к улучшению качества (а я имею в виду нераздельное качество литературной основы и формы выражения) могут решить дело. Наряду с призывами нужна каждодневная, последовательная борьба с ремесленничеством и неумением. Здесь решающую роль должна сыграть критика. Моя цель—высказать некоторые пожелания по поводу критики.

Если вдуматься в психологию творчества, то станет ясно, почему любой художник больше склонен защищать свою позицию, чем признаваться в своих ошибках, в своем неумении или в ремесленном подходе, в котором его обвиняют. Если работу режиссера или оператора сурово критикуют, предположим, на заседании Художественного совета, то критикуемый редко выходит оттуда просветленным. Чаще всего он ждет иной оценки своего труда.

Дело не всегда в упрямстве художника, а в том, что художественное решение часто глубоко им выношено и стало для него единственно возможным, идущим от сердца и разума решением. Не знаю, как вам, а мне не всегда кажутся достойными похвалы режиссеры, мгновенно соглашающиеся с любым мнением критика. Мне не импонирует их готовность в одно мгновение «исправить», перекроить свою работу, предать уничтожению то, что еще вчера казалось единственно верным. Подлинная самокритичность художника, его мужественное и зачастую мучительное осознание допущенных ошибок

или просчетов далеки от этакой галантной уступчивости. За этой уступчивостью часто обнаруживается халтурщик и ремесленник. Вот почему борьба за [художественное качество фильмов, за воспитание художника—дело нелегкое, требующее терпеливого и чуткого отношения к нему критики.

Народ, зритель—наш главный судья. Это—истина, но в ней есть и свои противоречия, не замечать которых значит идти вслепую. Во-первых, нельзя аргументировать только цифрами посещаемости кинотеатров. Статистика—дело сложное, она требует анализа. Если руководствоваться только цифрами, то куда деть «Тарзана»? Как понять провал (в цифрах) такого шедевра, как «Похитители велосипедов»? Почему справедливо раскритикованную «Неповторимую весну» А. Столпера зрители смотрят весьма охотно? Почему пошлейшие кинооперетты иностранного изготовления легко конкурируют (опять же в цифрах посещений) с большими и серьезными работами наших мастеров?

Зритель не однороден, к тому же мы изрядно портим его вкус неразборчивым выпуском в прокат киномакулатуры иностранных марок.

Мы учимся у зрителя и учим его. Зачастую он возвращает нам то, что мы сами и критика наша преподали ему. Если справедливо требование воспитания вкуса у зрителя, то критика должна иной раз вступать с ним в спор. А иначе как же учить? Среди многих умных и метких отзывов зрителей о нашей работе бывают часто, и, к сожалению, в немалом количестве, письма и отзывы глубоко ошибочные, призывающие к бесконфликтности, к сусальному отношению ко всякого рода серьезным моральным проблемам, письма ханжеские. Недавно мне пришлось прочитать отзыв нескольких педагогов о фильме «Пармская обитель». Педагогов шокировали некоторые любовные сцены, и они, справедливо обрушиваясь на всякого рода низкопробные киноизделия, бросили в эту кучу и... Стендаля!

Если критики не спорят со зрителями, когда это необходимо, мы несем потери в борьбе за подлинную художественность наших фильмов.

Такие потери, бреши возникают и оттого, что мы по многим вопросам большого принципиального значения «не доругиваемся». Надо доругиваться до конца, без этого нельзя.

К чему, например, свелась длительная дискуссия между писателями и кинематографистами о специфике кино? Вначале критика эту специфику вовсе отрицала, не видя, что одно из величайших искусств современности имеет арсенал своих выразительных средств, и сводя роль кино к репродуцированию литературных произведений. Резко выступил в защиту прав писателя в кино Анатолий Рыбаков, во многом правильно обрушиваясь на беспорядки в сценарном деле. Я высоко ценю роман Анатолия Рыбакова «Екатерина Воронина». Он написан с подлинным умением и талантом, люди в романе сложные, характеры удивительно выпуклые, отлично воссоздана атмосфера труда, чудесен «жанр» волжских пейзажей, портов. Я посмотрел одноименный фильм и готов с яростью наброситься на автора сценария, не захотевшего понять замысел писателя. В фильме осталась лишь схема событий романа. А характеры! До чего обеднены, сплющены, точно их положили под мощный пресс, выдавили масло и оставили жмыхи. Вот именно—киножмых! Здесь есть повод для серьезного разговора. И тем более серьезного, что автор сценария и автор романа—одно лицо: Анатолий Рыбаков. Как важно защитить литературные позиции Анатолия Рыбакова от его кинематографических позиций! Важно потому, что «случай» этот поучителен, и здесь также проходит фронт борьбы за подлинную художественность наших фильмов.

На студии «Ленфильм» поставлен хороший сценарий С. Воронина «Всего дороже». Сценарий давал большие возможности для создания фильма «по большому счету». Было куда приложить искусство режиссера, было из чего строить фильм. Режиссеры имели случай встать в ряды лучших. Художественный совет резко критиковал их работу. Критиковал принципиально, нелицеприятно, а главное—профессионально. Но вот фильм окончен, и оказался он неплохим. Неплохим! А мог быть выдающимся! Неплохой фильм—это «домашняя радость». Конечно, хорошо, что появилась еще одна «производственная единица», оправданы затраты, выполнены контрольные цифры.

А люди, критиковавшие эту работу, были все-таки правы.

Для того чтобы не прорывать фронта критики, при оценке фильма надо учитывать не только каким он вышел, но и каким должен был получиться на реальной литературной основе. Не стоит быстро успокаиваться и «домашнюю радость» противопоставлять большой радости искусства, долженствующего перед всем миром раскрывать великие свершения наших современников, новых людей, новые отношения между ними!

И последнее. Кроме популярных разборов картин, кроме рецензий в газетах и небольших статей в журналах, необходима как воздух серьезная и подробная критика профессиональных сторон фильма, разбор и оценка режиссуры, актерской работы, операторского искусства.

Хорошо было бы установить всесоюзную премию, присуждаемую за лучшую режиссуру, сценарий, актерскую работу, оформление, музыку, операторскую работу и т. д., —премию, так сказать, академическую.

С. Васильев:

— Теперь и я беру слово, чтобы попытаться разобраться в наших сегодняшних трудностях и заглянуть в завтрашний день.

В годы малокартинья кинематография—важнейшее из искусств—оказалась в обозе, в тылу... Отсюда и низкий идейно-художественный уровень многих фильмов и их обезличенность.

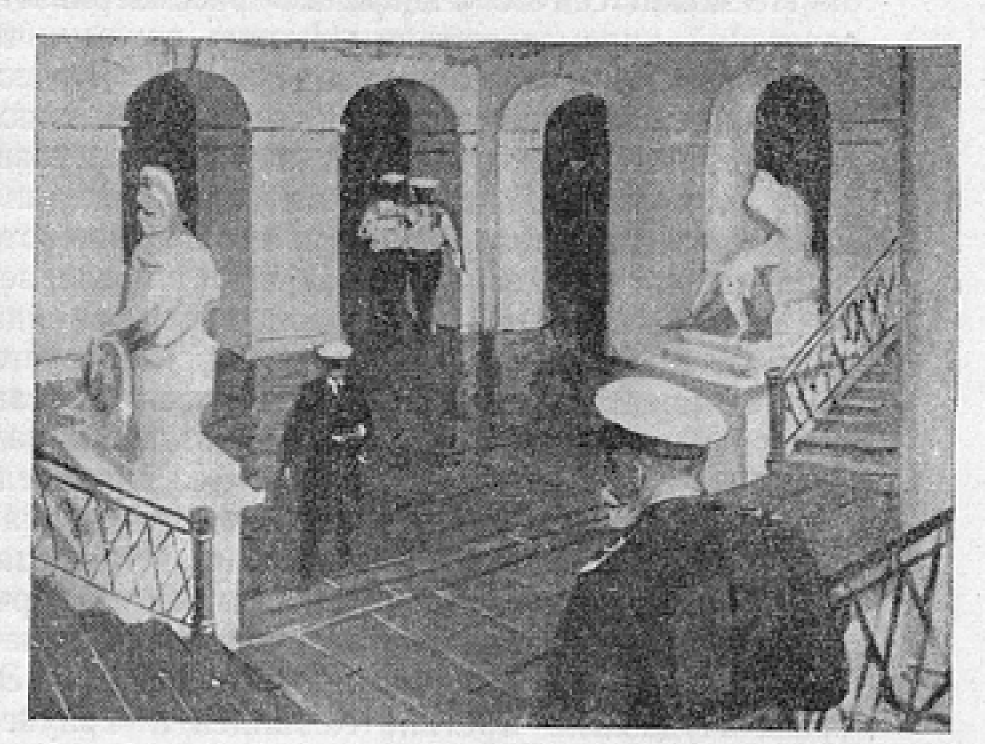
XX съезд партии сказал нам, что дальше так продолжаться не может, поставил перед нами задачу—увеличить количество картин и поднять их уровень.

Это требование все мы встретили с радостью и благодаря общему подъему в течение очень краткого периода сделали большой количественный скачок.

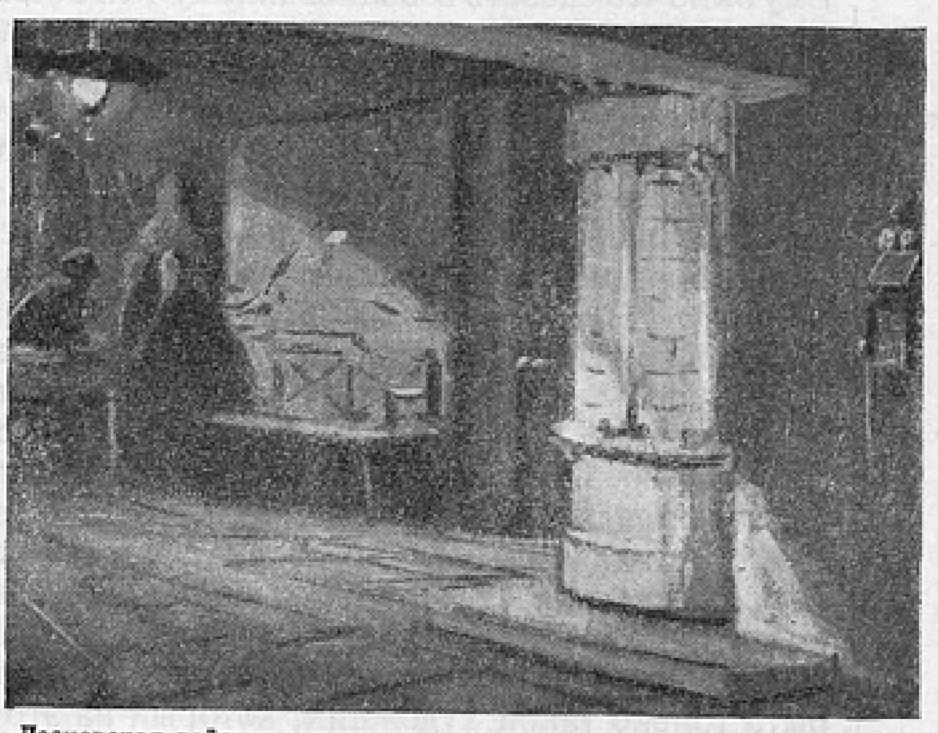
Теперь первая стадия нашей коллективной работы—позади. Воз-

НОВЫЕ РАБОТЫ «ЛЕНФИЛЬМА»

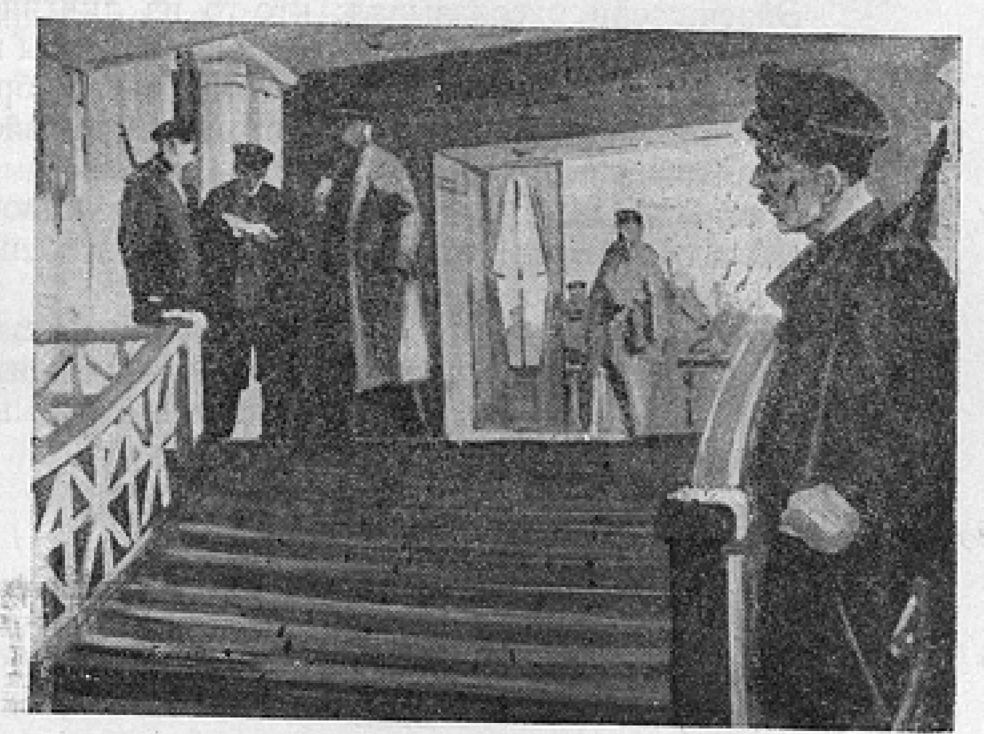
«БАЛТИЙСКАЯ СЛАВА» (режиссер Я. Фрид).
Эскизы художников Н. Суворова и А. Рудякова.



Вестибюль в Адмиралтействе



Лесновская районная дума



Лестница во дворце Кшесинской

никает более сложная задача—добиться того качества картин, которое бы действительно соответствовало требованиям нашего народа. Конечно, решение этой проблемы сопряжено с рядом значительных трудностей.

Не может сейчас «Ленфильм» рассматривать свои проблемы изолированно от всей советской кинематографии. Именно потому, что мы решаем общие проблемы, главнейшая из которых—повышение нашей творческой активности,—и создан Союз работников кино. Союз поможет творческому общению кинематографистов, взаимной критике.

Будущее кинематографии зависит от развития советской литературы в целом и от укрепления наших связей с писателями. Недостатки сценариев объясняются прежде всего неправильным пониманием некоторыми писателями задач, выдвигаемых перед ними современностью. Об этом в последнее время много и справедливо говорится в нашей печати. Отсюда ошибки, просчеты ряда сценариев, близкие по характеру тем писательским ошибкам, которые осудила советская общественность. Союз работников кино поможет нам развернуть дискуссии, проанализировать ошибки кинодраматургии и тем самым побудит писателей, работающих над сценариями, прислушиваться к требованиям партии, народа гораздо более внимательно, чем они это делали до сих пор.

Я уже сказал, что, когда мы делали мало картин, было утеряно многое из того, чем гордилась советская кинематография, чем она завоевала мировую славу. Многие из нас утратили то, о чем говорил Козинцев,—Творчество с большой буквы. Наша сила—в творческом соревновании в русле единого метода социалистического реализма. Был Довженко, и это был один кинематограф; был Эйзенштейн, и это был другой кинематограф, Пудовкин—третий, Козинцев и Трауберг—четвертый... Каждой картины мы ждали с интересом, потому что видели в ней бьющую ключом живую мысль художника. Ему было что сказать взволнованному человечеству, и он говорил, не прибегая к цитатам, не занимаясь поверхностным скольжением по действительности. То, что художник действительно пережил, он и нес зрителю. И картины получались настоящие. Это—действительно творческий разговор со зрителем, и зрителю интересно слушать и смотреть эти картины. Сейчас речь идет о том, чтобы творческая мысль художника была проявлена в картине наиболее ярко.

Здесь мы переходим к вопросу о художественной форме, который долгие годы оставался в тени. Сегодня нужно драться за яркую, образную форму наших произведений.

Ведь до чего дело дошло... Мы с радостью встречаем каждую талантливую зарубежную картину, и это хорошо. Но ведь часто мы принимаем за «откровение», за «изобретение» наше же добро, возвращенное нам в несколько переработанном виде! А вот это уже обидно,—нельзя забывать свое первородство, менять его на чечевичную похлебку серых, стандартных произведений.

Нужно драться за острую, интересную форму и требовать ее от наших художников. Может быть, и часть молодежи нашей, вступившая в работу в последние годы, попала под влияние стандарта—нужно решительно сказать ей об этом. Надо прямо говорить, что художником в кинематографе, человеком, делающим картины для миллионов, может быть только такой художник, который на это дело смотрит как на смысл своего существования в искусстве.

Эйзенштейн рассказывал: кто-то из лингвистов установил, что слово «выразить» значит—«разить вовне». Так вот нужно, чтобы каждое наше произведение било в цель. Фильм должен быть точным по форме, целесообразно выстроенным. Когда мастер работает так, мы вправе думать, что его картина действительно выразит и донесет те мысли, которые он в нее хотел вложить.

Каждая наша картина должна быть средством мощного воздействия на умы и сердца людей в борьбе за счастье народов. И с этих позиций нужно подходить к ответственности, которую каждый из нас несет.

Нужно возродить жанровое разнообразие, которое имел советский кинематограф в прошлом. Нужно, чтобы у нас на экране были и большие социальные эпопеи, и романтические картины, и трагедии, и бытовые драмы, и эксцентрические комедии, и все то, что дает искусству жизнь.

Нужно положить конец ложному пониманию формализма. Формализм—это идеология, реакционная идеология, а не поиски формы. Новаторские поиски художественной формы обязательны для художника. Ищите новые художественные средства, которые дадут вам возможность наиболее ярко и полно выразить ваши мысли, наиболее ярко выразить нашу, советскую, коммунистическую идеологию!

А все остальное возникает из этих задач—это и вопрос о творческих объединениях, и вопросы организации производства. К чему должны быть направлены организационные меры? К тому, чтобы полностью раскрыть творческие возможности режиссера, актера, оператора, всего огромного коллектива, создающего картины. Нужно так организовать производство, чтобы творческие потенции коллектива были полностью раскрыты.

Есть разные рецепты на этот счет. Я лично стою за один из них. В интересах решения той важной задачи, о которой я говорю, нужно, елико возможно, отделить творческий процесс от технического. Как это сделать организационно—решать не мне; об этом должны подумать плановики, финансисты, организаторы производства.

В связи с этим возникает вопрос о технической базе. Без самой современной техники мы двигаться вперед не можем. Нужно говорить прямо о том, что техника наша устарела и во многом препятствует нашему движению вперед.

Также нужно думать и о формах творческого руководства молодыми силами, вступающими в кинематографию. Следует найти ту форму, при которой опыт старшего поколения поможет кинематографической молодежи.

Давайте же вместе искать средства и возможности для того, чтобы наш кинематограф занял место, которое он обязан занимать и будет занимать в жизни наших современников, в их борьбе за коммунизм!

А. Иванов:

— Конечно, главные проблемы, от которых зависит будущее студии,—это качество сценариев, подготовка творческих кадров и условия нашего труда.

Сценарный отдел привлек немало новых людей, которые никогда не писали сценариев. Немало сил потрачено на то, чтобы добиться высокого качества сценариев. И все же надо сказать, что в сценарном отделе еще много неполадок. Здесь тоже есть свои «болезни роста». Отдел укомплектован штатом редакторов, но некоторым из них нужно еще приобрести кинематографический опыт. Кроме того, приглашая на студию того или другого редактора, нужно думать о его творческих данных—здесь должны работать люди не только образованные, но и талантливые.

Второй вопрос—о молодых режиссерах... Думаю, А. Ивановский не совсем прав, когда говорит, что мы не воспитали смену, новое поколение режиссеров. А кто такие Кошеверова, Шапиро, Казанский, Родионова, Граник, Розанцев, Венгеров?

И третье—нам на студии уже тесно. Но мы плохо строимся, долго и дорого строим. И почему-то так получается, что одно строится, другое ломается, а в результате условия труда улучшаются медленно.

О создании новой производственной базы студии подробно говорил главный инженер
Александер:

— Напоминать сегодня о том, что развитие кино невозможно без развития техники, вряд ли необходимо. Техника в кино самым активным образом вмешивается в творческий процесс и видоизменяет его. В самом деле, творческие приемы в немом кинематографе были одни, а с появлением звукового, цветного, а теперь и широкоэкранного кино они коренным образом изменились.

Нет ничего удивительного, что вопросы технического прогресса в равной мере волнуют как инженеров, так и творческих работников.

Я позволю себе остановиться на перспективах технического оснащения нашей киностудии.

Прошло 13 лет с тех пор, как студия возобновила свою деятельность в Ленинграде после перерыва, вызванного войной. За это время мы восстановили свою техническую базу, построили ряд новых цехов, новый корпус с павильоном, резко увеличили парк технического оборудования и модернизировали его. Была создана возможность увеличить производство фильмов до 12 в год.

Однако предстояло решить основное. Студия, расположенная в центре города, в старых, неприспособленных помещениях бывшего рынка, театра «Аквариум» и «Скетинг-ринга», не могла обеспечить дальнейшего роста выпуска картин и повышения их технического качества. Необходимо было вновь построить и реконструировать павильоны, выстроить тонателье и новую электроподстанцию, реконструировать цех обработки пленки. Министерство культуры в связи с этим приняло решение о строительстве и реконструкции киностудии.

Ни руководство студии, ни Главное управление по производству фильмов не могут сказать, на сколько лет рассчитана эта реконструкция.

И вот что особенно важно. Если при проектировании учитываются наиболее прогрессивные идеи, известные в кинотехнике, то в процессе долгих лет строительства проекты стареют, и мы, пуская вновь выстроенный объект, с горечью констатируем, что это уже техника вчерашнего дня. Так отчасти произошло с вновь выстроенным павильоном, а проект электроподстанции безнадежно устарел, не будучи осуществленным.

Совершенно необходимо, чтобы Министерство культуры РСФСР и Главное управление по производству фильмов совершенно твердо определили сроки завершения реконструкции нашей киностудии и тем самым дали бы необходимую перспективу как коллективу киностудии, так и проектирующей организации. По нашему мнению, реконструкция должна быть завершена в текущей пятилетке.

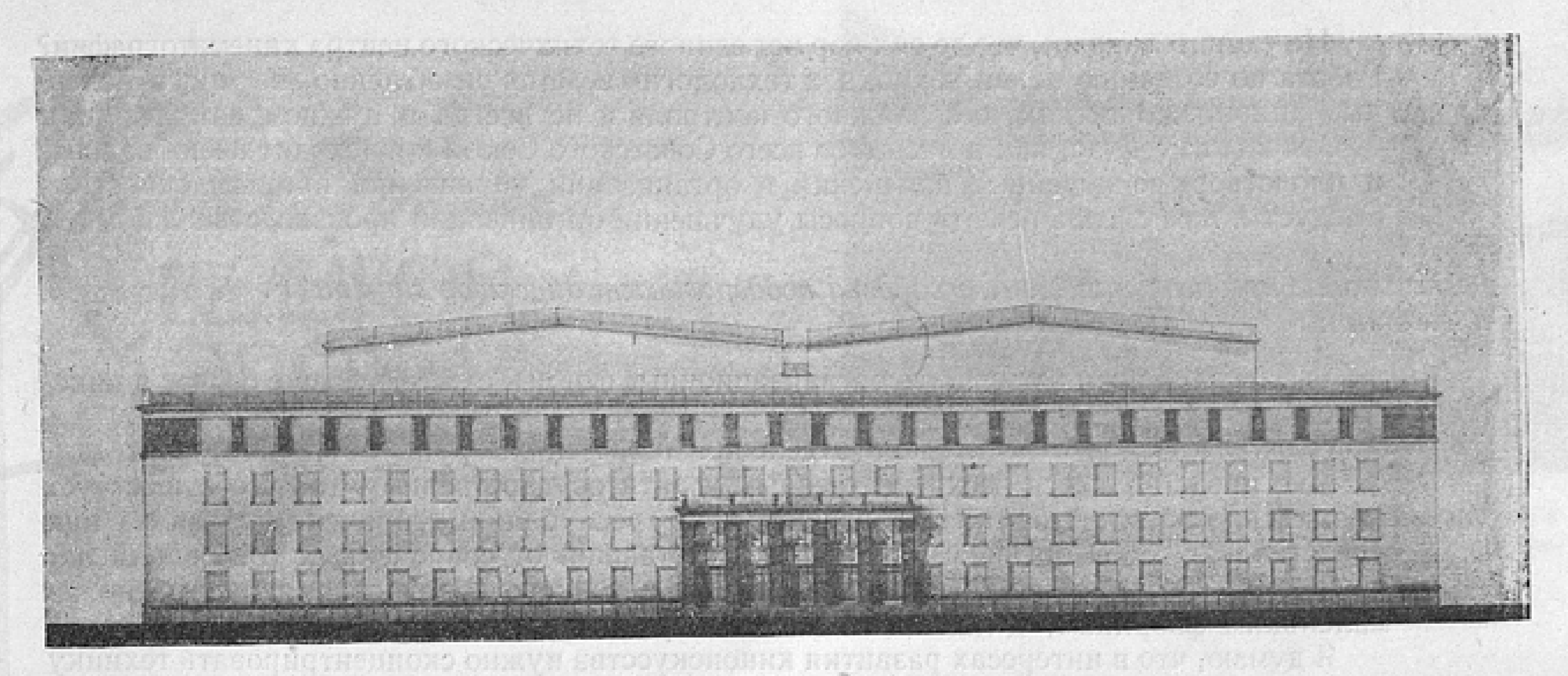
Бесконечное растягивание сроков строительства и реконструкции, к сожалению, происходит и на ряде других киностудий. Объясняется это тем, что отпускаемые Министерству культуры большие суммы распыляются на многочисленные объекты. Не правильнее ли было бы сосредоточить сначала все внимание на технических базах крупнейших киностудий—«Мосфильма», «Ленфильма», Киевской студии, студий имени М. Горького, Ташкентской, Минской, направить сюда основные средства? Это позволило бы в течение 4—5 лет закончить строительство и, достигнув проектной мощности, решить поставленную партией и правительством задачу выпуска 120 фильмов в год.

Необходимо продумать целесообразность строительства карликовых киностудий, техническая база которых явно нерентабельна. Не правильнее ли было в ряде городов иметь киностудии, представляющие собой чисто творческий организм, создающий сценарии, объединяющий кадры сценаристов, режиссеров, актеров, художников? Подготовленная на такой киностудии постановка фильма может быть с успехом осуществлена на любой крупной технической базе, где имеются современное оборудование и квалифицированные технические кадры. Идейно-художественный уровень фильма от этого никак не проиграет, а его техническое качество будет выше, сроки и стоимость постановки—ниже.

Я убежден, что наличие нескольких карликовых технических баз в одном городе также нецелесообразно. У нас в Ленинграде наряду с мощной технической базой «Ленфильма» существуют небольшие базы студии научно-популярных фильмов и кинохроники. Эти базы также осуществляют реконструкцию, и она тянется долгие годы. Не лучше ли было бы сконцентрировать материальные средства на киностудии «Ленфильм», которая после реконструкции с успехом обеспечила бы техническое обслуживание этих студий?

На карликовых киностудиях имеется солидный парк передвижного оборудования—лихтвагены, тонвагены, электропитающие устройства, операторские краны и др. Это оборудование используется в течение года не более чем на 25—30%. При объединенном хозяйстве коэффициент использования, несомненно, будет большим.

Говоря о техническом прогрессе, можно утверждать, что за истекшие годы техника и технология на нашей студии сделала резкий скачок вперед. В результате напряженного творческого труда в 1957 году наша киностудия выпустила широкоэкранный



ПРОЕКТ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО КОРПУСА СТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ» В ПОСЕЛКЕ СОСНОВАЯ ПОЛЯНА

стереофонический фильм «Дон-Кихот». Этот фильм снят на отечественной анаморфотной оптике и записан на отечественной стереофонической аппаратуре, созданной при участии нашей киностудии. Были созданы конструкции передвижных электростанций, тонвагенов, средних операторских кранов, машины оптической печати, измеритель искажений фонограммы. Многие из этих конструкций пошли в серийное производство.

Все это является отражением общего прогресса кинотехники в Советском Союзе. За последние годы успехи в этой области значительны. В основном завершен переход на запись звука магнитным методом, являющимся в настоящее время наиболее прогрессивным. Ведутся большие и перспективные работы в области создания новых, высококачественных сортов кинопленок и т. д.

Следует признать, однако, что есть и большие пробелы в наших работах по созданию новой техники. До сих пор у нас не создана синхронная съемочная камера, не уступающая по качеству продукции «Митчелл». Выпускаемые в Союзе приборы для фотографической записи звука, микрофоны уступают лучшим заграничным образцам. Повсеместно за границей практикуется раздельная фотообработка фонограммы, что дает высококачественное звучание фильмов на массовом экране. У нас эта задача решается слишком долго. Уступают по качеству лучшим зарубежным сортам наши цветные пленки и магнитные пленки для записи звука.

В чем же причина? Неужели у нас нет достаточно квалифицированных кадров, способных решать сложнейшие технические проблемы? Может быть, нет мощной производственной базы? Ничуть не бывало! Мы располагаем самым большим и самым квалифицированным научно-исследовательским киноинститутом в мире. Наши научно-исследовательские работники, инженеры, техники, конструкторы и технологи по уровню технической мысли являются наиболее передовыми. Заводы киномеханической промышленности, пленочные фабрики и ряд киностудий по своей мощности и оснащенности являются лучшими в мире.

Дело, по нашему мнению, заключается в том, что усилия многочисленного отряда ученых и техников в последние го́ды плохо координируются и не направляются должным образом.

Вот почему, вместо того чтобы всемерно развивать кооперацию предприятий и использовать мощную промышленность страны, мы подчас в кустарных условиях киностудий изготовляем сложнейшую кинотехническую аппаратуру.

Не удивительно ли, что до сих пор нет единого технического центра кинематографии? Работа по созданию новой техники и технологии ведется разобщенно, на многочисленных кинопредприятиях, без должного контроля и не всегда в нужном направлении.

Мы видим сейчас, как в масштабе всего Советского Союза происходят очень важные и плодотворные коренные изменения в организации управления промышленностью. Следует и нам смелее решать вопросы улучшения организации производства.

Некоторые предложения И. Александера поддерживает директор студии Г. Николаев. Он говорит:

— Настало время улучшить организационные формы, существующие сейчас в кинематографии.

Несколько слов относительно отделения творческих групп от технической базы.

Мне представляется бесхозяйственным и антигосударственным то, что существует множество студий-фабрик, разбросанных по республикам, причем каждая из них представляет собой организм, технически отставший от современных требований лет на 20—25. Огромное количество аппаратуры и всякого оборудования распылено по маленьким фабрикам, делающим по 2—3 картины в год.

Я думаю, что в интересах развития киноискусства нужно сконцентрировать технику в самых больших городах. Здесь должны быть кинофабрики, а студии—в каждой республике. Это будут творческие организмы, обслуживаемые крупными кинофабриками. Здесь в силу вступает и договор, и график, и хозрасчет...

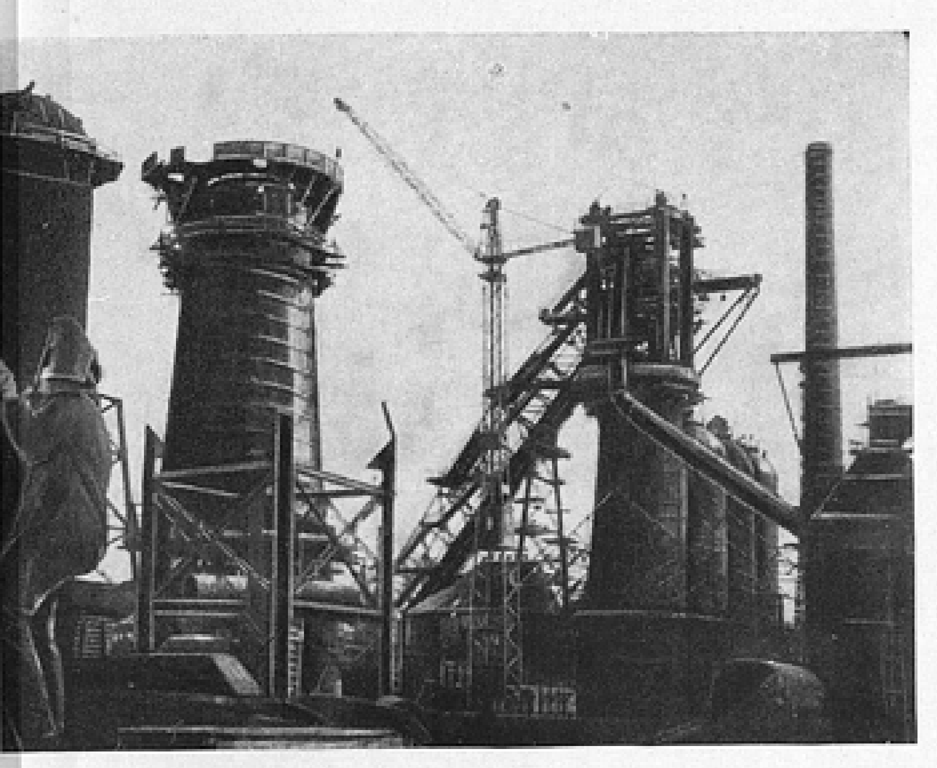
В пятилетнем плане развития кинематографии, составленном по директивам XX съезда партии, не последнее место занимает «Ленфильм». Мы должны обеспечить выполнение и перевыполнение пятилетнего плана не с помощью каких-либо особых ухищрений, а путем разумной организации дела.

В беседу вступают все новые и новые участники—член редколлегии журнала Ю. Егоров, оператор А. Назаров, режиссеры М. Шапиро. А. Граник... Каждый участник обсуждения отмечает, что студия «Ленфильм» может работать намного лучше, и предлагает свое решение тех проблем, которые представляются ему первоочередными.

Коллектив студии далек от самодовольства, он прилагает немалые усилия к тому, чтобы завтрашний день «Ленфильма» принес новую славу советскому киноискусству. Долг всей нашей писательской и кинематографической общественности помочь «Ленфильму» работать так, как этого требуют от мастеров искусства большие задачи современности.

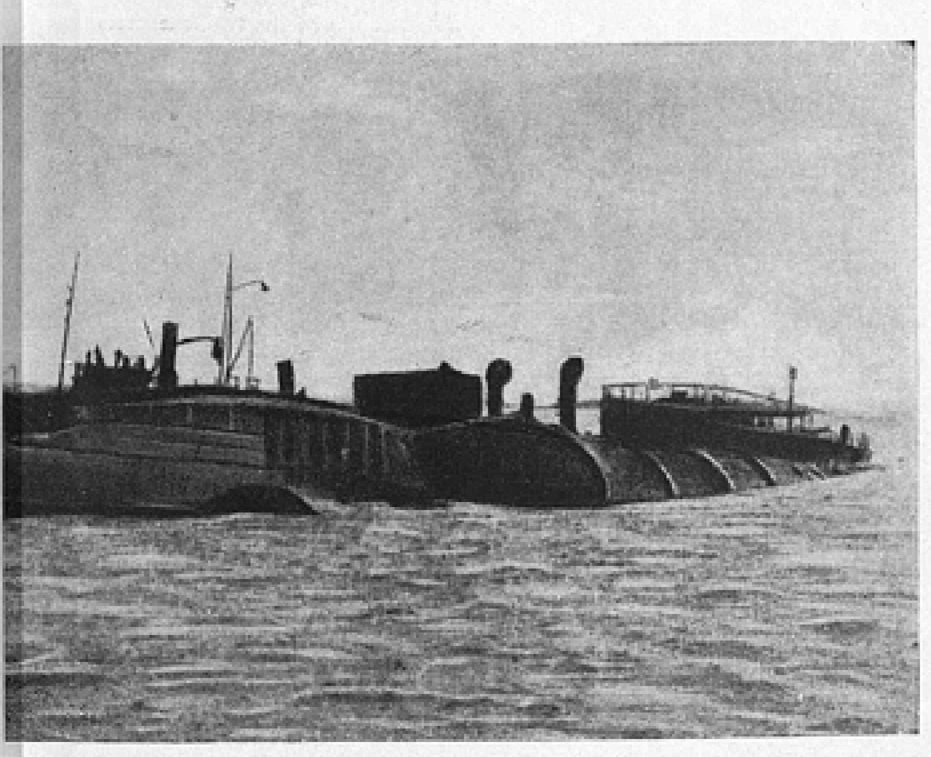
Кинолетопись великой эпохи

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ МИТИНГ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ПУСКУ ДНЕПРОВСКОЙ ГИДРОЭЛЕКТРОСТАНЦИИ. «Пуск Днепрогэса», 1932

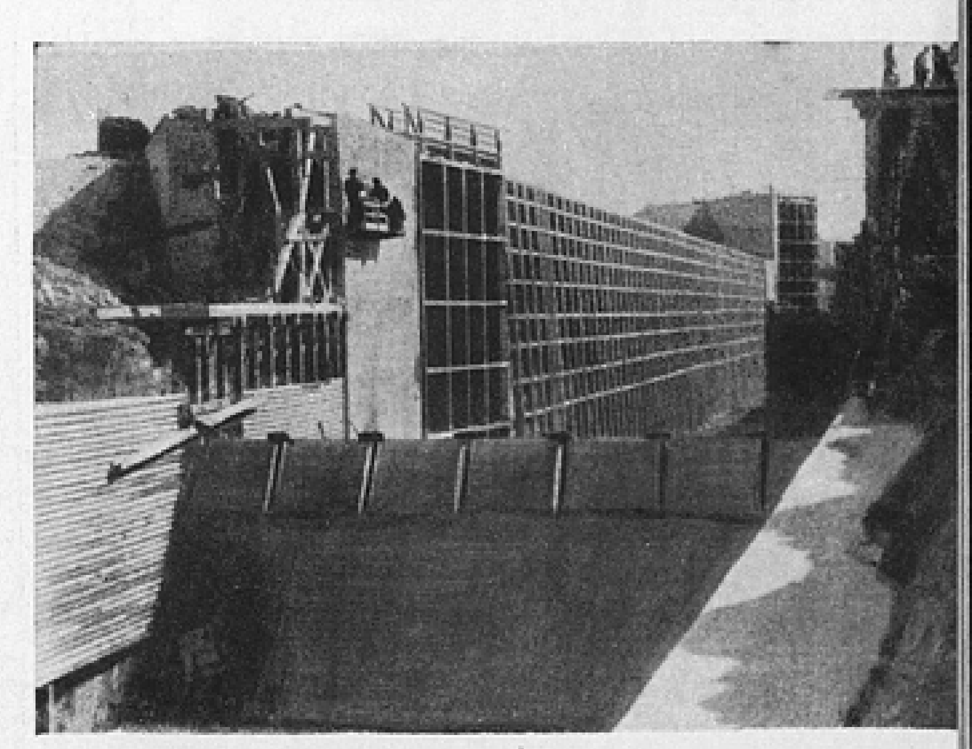


СТРОИТЕЛЬСТВО КРИВОРОЖСКОГО МЕТАЛЛУРГИЧЕСКОГО КОМБИНАТА. «Союзкиножурнал» № 31, 1933

СЕРГО ОРДЖОНИКИДЗЕ ВЫСТУПАЕТ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ МИТИНГЕ, ПОСВЯЩЕННОМ ПУСКУ ДНЕПРОВСКОЙ ГИДРОЭЛЕКТРОСТАНЦИИ. «Пуск Днепрогэса», 1932

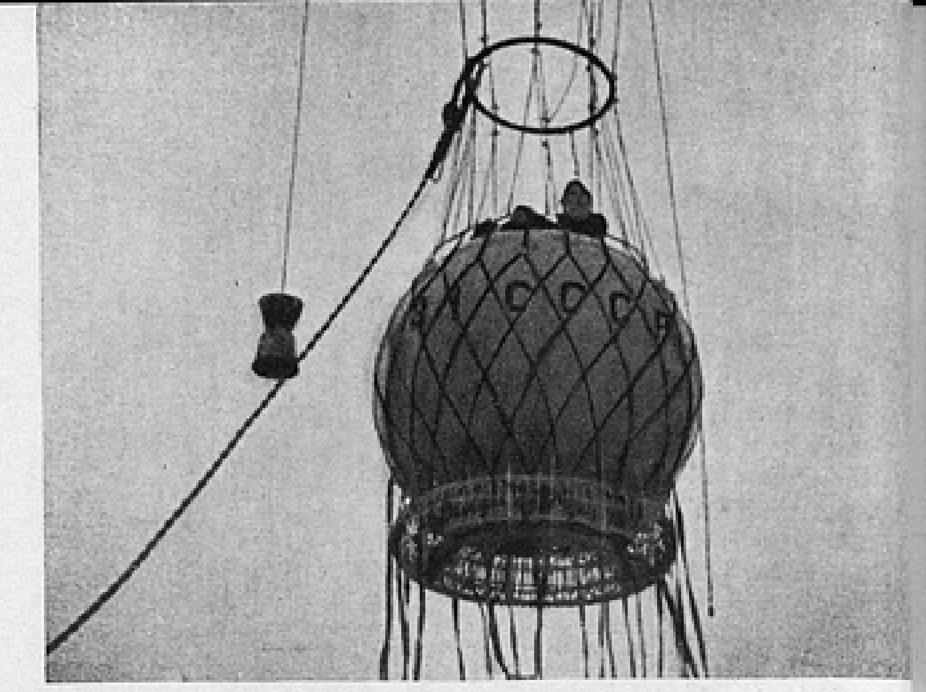


РАБОТЫ ЭПРОНА ПО ПОДЪЕМУ ЛЕДОКОЛА «САДКО». «Садко» поднят», 1933

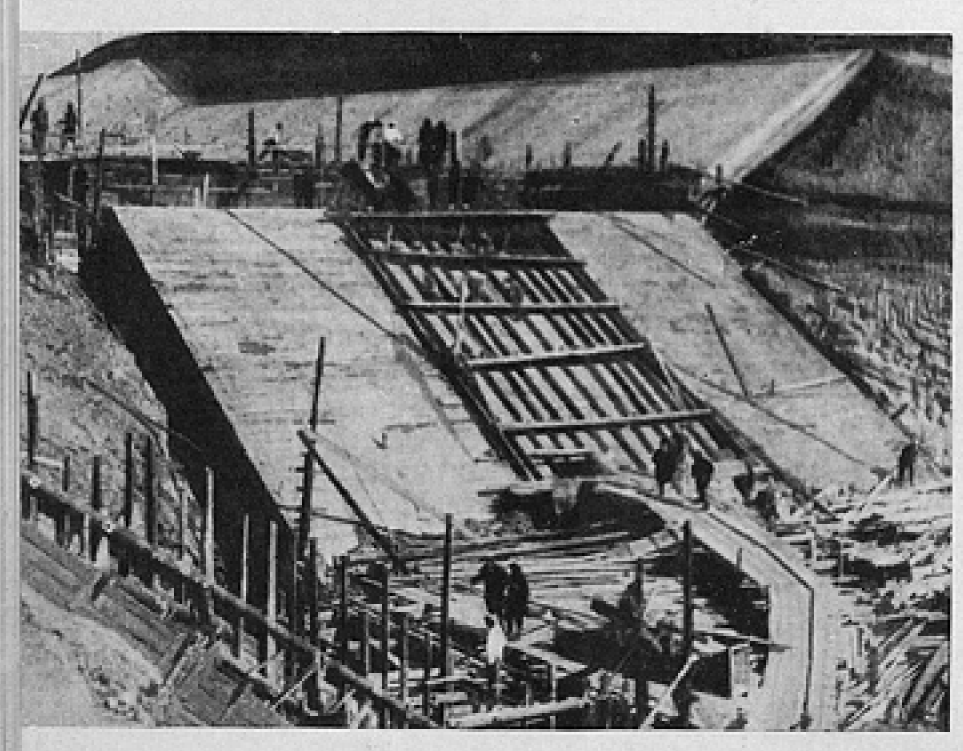


ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ БЕЛОМОРСКО-БАЛТИЙСКОГО КАНАЛА. «Беломорско-Балтийский водный путь», 1933

И. В. МИЧУРИН В ДЕНЬ 60-ЛЕТИЯ ЕГО НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. «Обновленная земля», 1934



СТАРТ СТРАТОСТАТА «ОСОАВИАХИМ-1 СССР», ДОСТИГШЕГ ВЫСОТЫ 22 ТЫС. МЕТРОВ. «Союзкиножурнал» № 3, 1934



РАБОТЫ НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ КАНАЛА МОСКВА-ВОЛГА. «Союзкиножурнал» № 30, 1934

ЭКИПАЖ САМОЛЕТА АНТ-25 (БЕЛЯКОВ, ЧКАЛОВ, БАЙДУКОВ) ПЕРЕД ПОЛЕТОМ. «Союзкиножурнал» № 36, 1

«ЛАГЕРЬ ШМИДТА» НА ЛЬДИНЕ. «Герои Арктики», 1934

ПРОВОДЫ РОМЕНА РОЛЛАНА В МОСКВЕ. «Союзкиножурнал» № 21, 1935

КИНОПОВЕСТЬ О РЕВОЛЮЦИОНЕРЕ-ГЕРОЕ

На Ереванской киностудии идут съемки юбилейного историко-революционного фильма «Лично известен» (автор сценария М. Максимов, постановщики С. Кеворков и Э. Карамян).

— Наш фильм,—рассказывает С. Кеворков,— начинается монтажом стремительно сменяющихся кадров, напоминающих о предыстории Великой Октябрьской социалистической революции. В этих кадрах возникнут овеянные славой образы героев Пресни мятежного «Потемкина», прозвенят кандалы узников, шагающих по сибирскому тракту, встанет в огне пожарищ бунтующая крестьянская Россия. В это же время с экрана прозвучат слова диктора, знакомящие зрителей с героем фильма. Это «рядовой солдат ленинской гвардии товарищ Петров, он же флигель-адъютант Гога Дадиани, он же крестьянин из селения Дигони Шаншиашвили, он же страховой агент Дмитрий Мирский, а настоящее его имя было...». И медленным наплывом возникает текст документа на бланке Совета Народных Комиссаров: «Предъявитель сего тов. Семен Аршакович Тер-Петросян (КАМО), имеющий билет № 483 и пропуск ЦИК и работающий в одном из его отделов, мне лично известен». А под документом—знакомая миллионам подпись: В. Ульянов (Ленин).

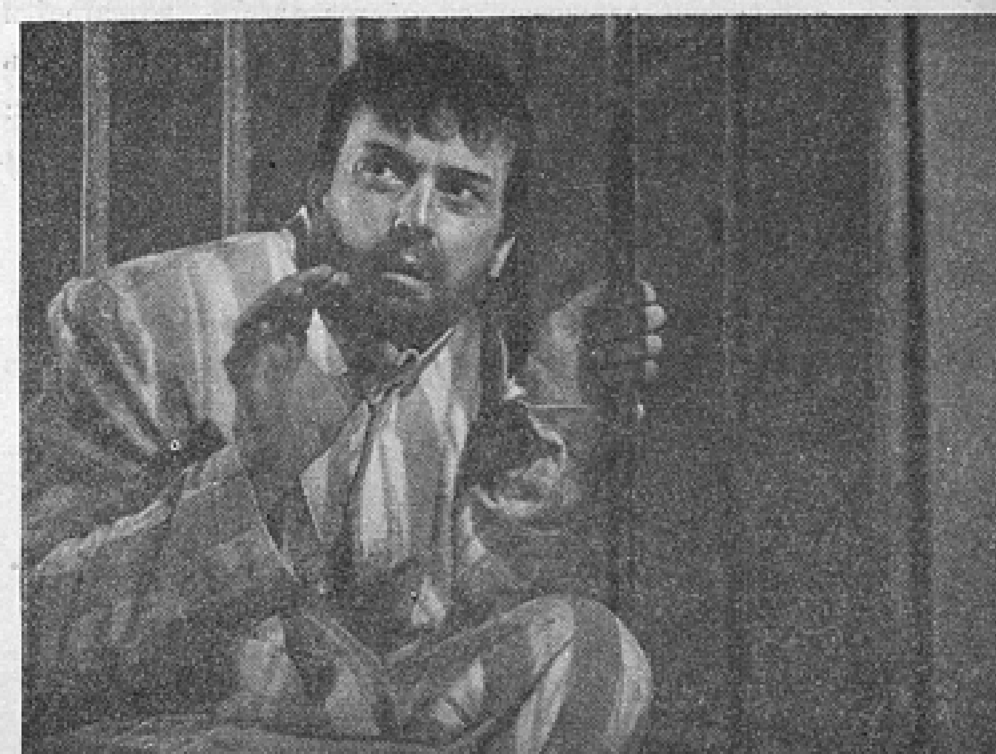
...1905 год. Старательно обходя жандармские посты, возвращались из Таммерфорса участники первой большевистской конференции. Полиция имела строгое задание арестовать Камо. Но узнать его в веселящемся грузинском князьке было невозможно. И он благополучно добирается до Тбилиси под покровительством высокого жандармского начальника Марципанова.

Далеко не полная летопись революционных подвигов Камо включает в себя участие в вооруженных восстаниях, организацию подпольной типографии, подкопы под тюрьмы с целью освобождения заключенных, транспортировку взрывчатки и оружия, три смертных приговора и три побега из тюрьмы, семь лет пребывания в берлинском сумасшедшем доме, где Камо симулировал психическое заболевание.

Ленин очень любил Камо, глубоко ценил его преданность партии, личное мужество, неукротимый темперамент. В фильме будут показаны две встречи Камо с Владимиром Ильичем—одна в Париже и другая в Кремле, в 1921 году. Во время этой встречи в Кремле Ленин, направляя Камо на Кавказ, выдал ему документ, которым начинается наш фильм.

На роль Ленина мы собираемся пригласить артиста Б. Смирнова, роль Н. Крупской будет исполнять М. Пастухова.

Камо обладал исключительным талантом перевоплощения, который помогал ему выполнять самые рискованные задания партии. Поэтому в качестве исполнителя роли требовался актер большого твор-



ческого диапазона, который смог бы играть серьезные политические сцены, где Камо предстает в образе мужественного революционера, а также создать галерею персонажей—и кутилы-князька, и страхового агента, и скромного крестьянского паренька...

Мы провели много проб и остановили наш выбор на воспитаннике ВГИКа Гургене Тонунце. Камо—первая роль молодого актера.

Рядом с Камо проходит образ русского рабочего-большевика Василия. Эту роль играет артист С. Столяров. Преданно и горячо любила Камо молодая грузинская девушка Медея. Но, отдав свою жизнь служению революции, Камо не считал себя вправе признаться Медее в своем ответном чувстве. Роль Медеи исполняет М. Чахава.

Многие события фильма происходят в Тбилиси. Казалось бы, что это облегчает натурные съемки. Но мы столкнулись с неожиданными трудностями: столица Грузии настолько изменилась, что нам приходится строить под Ереваном большие декорационные комплексы.

Часть натурных сцен все же будет сниматься в Тбилиси, а другая часть—в Батуми, под Мурманском и в Москве.

Главный оператор фильма—И. Дильдарян. Композитор—А. Бабаджанян.

Автор сценария поэт М. Максимов и вся наша творческая группа много работали над изучением жизни Камо, исторической обстановки тех лет. Мы подняли большие архивы, встречались с людьми, знавшими нашего героя. И до сих пор мы получаем огромное количество писем от соратников Камо, которые предлагают нам свою помощь. Мы охотно пользуемся их советами, потому что наша главная задача—как можно правдивее воссоздать атмосферу тех лет, нигде не погрешить против исторической правды.

КИНОСТУДИИ ПРИБАЛТИКИ В ЮБИЛЕЙНОМ ГОДУ

Киностудии республик Советской Прибалтики работают в этом году над рядом историко-революционных фильмов.

Уже вышел на экраны русский вариант фильма «За лебединой стаей облаков», поставленного на Рижской студии режиссером П. Армандом по сценарию Ю. Ванага и С. Нагорного. Фильм этот, своим поэтическим названием обязанный одной из строк стихотворения латышского поэта Э. Вейденбаума, повествует о нарастании революционного движения в Латвии в 90-х годах прошлого века.

В конце года студия закончит еще один художественный фильм «Маяк», действие которого развертывается в дни Великой Отечественной войны. Героиня фильма—десятилетняя девочка, на которую, в силу трагически сложившихся обстоятельств, возлагается совсем не детская задача—помочь сохранить жизнь трем бежавшим из немецкого плена раненым: русскому, латышу и французу. Сценарий написан Ф. Кнорре специально для обаятельной маленькой актрисы, рижской школьницы Инессы Гулбе, которая после ее дебюта в фильме «После шторма» стала любимицей латышских зрителей. Картину ставит молодой режиссер А. Неретниек.

Таллинская киностудия готовит к 40-летию Великой Октябрьской революции фильм «Июньские дни» (режиссеры В. Невежин и А. Кийск). Сценарий фильма, над которым сейчас с увлечением работает коллектив студии, написан инженером-конструктором одного из таллинских заводов Г. Ормом и удостоен третьей премии на Всесоюзном конкурсе. Это киноповесть о крушении старого мира потомственных фабрикантов и мелких дельцов Эстонии в июне 1940 года, в дни провозглашения Советской власти. Группа работает в хорошем темпе и предполагает сдать фильм досрочно.

М. Туровская

ВСТРЕТИЛИСЬ ДВА ФИЛЬМА...

Мы нередко спрашиваем себя — чего не хватает фильму, посвященному большой, интересной, содержательной теме, фильму, сделанному в общем добросовестно, даже с усердием, но приносящему только разочарование? Кажется, что искомое слагаемое где-то совсем рядом, только что было в руках кинематографистов...

И вот случай столкнул два фильма. Еще идет на клубных экранах «Педагогическая поэма», а в это время вернулась в кинотеатры «Путевка в жизнь», о которой мы давно не вспоминали.

Сравнение двух фильмов не всегда оправдано, но в этом случае оно возникает само собой. Конфликты, герои, даже сюжетные схемы обеих картин похожи, как братья-близнецы. И там и здесь — 20-е годы. Там — беспризорники, здесь — правонарушители. Там — трудовая коммуна, здесь — трудовая колония. Но... там год выпуска 1931, здесь — 1956.

Казалось бы, все мыслимые преимущества были на стороне создателей «Педагогической поэмы». Прежде всего литературный материал. Книга, в заглавии которой недаром стоит слово «поэма», дает богатейшую россыпь великолепных характеров, драматических столкновений, юмористических штрихов.

Далее — техника. «Путевка в жизнь» была первой звуковой лентой. Ее создатели — режиссер Н. Экк, оператор В. Пронин, композитор Я. Столляр — еще только-только осваивали звук как средство выразительности. Создатели «Педагогической поэмы» — режиссеры А. Маслюков и М. Маевская, оператор И. Шеккер, композитор А. Свечников — имеют в своем распоряжении не только ставший привычным звук, но и ставший привычным цвет.

Не будем говорить об опыте, традициях, накопленных за четверть века. То, что должно было стать самым важным преимуществом авторов «Поэмы», — стало их самой большой слабостью. Традиции оказались утерянными, а опыт... На этот раз оправдался парадокс Марка Твена, заметившего как-то, что опыт ничему не учит.

Правда, в оправдание «Педагогической поэмы» могут выдвинуть сакраментальное слово «экранизация». Действительно, экранизации сплошь и рядом не удаются. И, действительно, многие недостатки «Педагогической поэмы» — это типичные ошибки экранизации. Но едва ли нужно вспоминать классического «Чапаева» и недавнего «Павла Корчагина», чтобы возразить, что недостатки фильма так и остаются недостатками, из чего бы они ни проистекали.

Поэма... Это то, чего больше всего не хватает новому фильму. Ему не хватает романтики, и страсти, и поэзии пересоздания человеческой личности, которыми щедро наделена «Путевка в жизнь». Когда на экране снова — через 25 лет — во весь рост появляется фигура Василия Ивановича Качалова и звучит его неповторимый голос, обращенный прямо в зрительный зал, вы понимаете, что создатели картины задумали ее именно как педагогическую поэму, хотя и не определили этим именем, ставшим крылатым после появления книги Макаренко. В фильме «Педагогическая поэма» все происходит наоборот, донельзя буднично.

Почти одинаковая ситуация в обоих фильмах: первое появление Макаренко и первое появление Сергеева. Оба они являются в тот критический момент, когда деткомиссия сталкивается с «трудным» случаем. Когда надо решить сложный педагогический вопрос, что делать с «трудновоспитуемыми» ребятами — с такими, что бегут из всех приемников и детских домов. Куда их — в труддом? За решетку как неисправимых?

Оба героя входят в картину в столкновении с противниками, с теми, кто готов прибегнуть к этому простому, но увы, на сей раз неверному средству. И все же, как по-разному выглядит их появление!

«Педагогическая поэма» начинается так:

Из затемнения. На пылающем фоне появляется: «1920».

Но в просторных апартаментах губнаробраза, где начинается действие фильма, вы не ощутите ды-

хания этого сурового и голодного двадцатого года. Приметы времени как будто бы и соблюдены в отдельных деталях, но не нашли выражения в общем колорите картины.

Все начало выдержано в светлых, нарядных тонах. Декоративно выглядят даже лохмотья мальчугана в буденовке, который пытается спастись в окно от «благодеяний» инспектора губнаробраза Шарина.

И вспоминается: длинный стол, промерзлая, голая комната, до отказа набитая людьми. Кутаются в шубы, телогрейки, шинели, греются жидким чаем из жестяного закопченного чайника члены деткомиссии. Усталость легла на лица—который день без отдыха идет работа. А там, за дверьми—кишащее необозримое море беспризорников. Лежат вповалку на полу, сидят вплотную на лестницах. Нога человека, который захотел бы пройти по этим комнатам, коридорам и лестницам, ступила бы в живое человеческое месиво. Месиво серых лохмотьев, бесконечно разнообразных и бесконечно однообразных в своем живописном убожестве. Месиво серых, изможденных, настороженных ребячьих лиц. И над этим морем нищеты и бездомности—тоскливая, протяжная песня— «Позабыт, позаброшен».

Это с т и х и я беспризорщины, которую должны одолеть несколько усталых, замерзших людей, собравшихся за длинным столом и с героическим упорством продолжающих свою, казалось бы, безнадежную работу.

А за окнами Москва в дребезге трамваев и дробном стуке извозчичьих пролеток, в церковных маковках и крестах, в полотнищах плакатов, с толкотней торговок и мешочников на Сухаревке, с каракулевыми манто нэпманских жен, с нетоплеными комнатами учреждений—Москва 1925 года. Не надо титра, чтобы догадаться об этом. И, хотя картина не цветная, вы как будто бы видите поблекшее золото крестов, красные туловища трамваев, тусклые оттенки облупившихся фасадов, мглистую, белесую муть зимнего неба.

Да, преимущество реалистического изображения на стороне «Путевки в жизнь», которая с первых кадров вводит вас не только в обстоятельства, но и в атмосферу предстоящих событий. Но это—реализм подробностей. Между тем дело идет также о реализме характеров.

Книга Макаренко богата острым, веселым, иногда злым юмором—вероятно, человек без юмора не может быть талантливым педагогом. Оттенки и степени насмешки неистощимы даже по отношению к «соцвосовским» противникам автора—от вкрадчивой иронии до язвительности, от беззлобной улыбки до откровенного и гневного издевательства.

Беда в том, что из всего многоцветья макаренковского юмора и иронии создатели картины воспользовались одним-единственным, лишенным оттенков тоном, по одному-единственному поводу. Они изобразили инспектора губнаробраза Шарина (арт. К. Михайлов) таким отъявленным и отпетым дураком, что, право, победа над ним не представляет ни трудности, ни заслуги.

Его «довоенная», ничуть не тронутая войной и революцией внешность, опереточный проход с галошами в руках—все это сразу придает столкновению какой-то несерьезный, водевильный характер.

Могут сослаться на текст—даже нелепая псевдоученая терминология Шарина взята из книги. Но там эпизод с Шариным—крошечная деталь общей картины, и к нему Макаренко относится с веселой иронией. В фильме Шарин— «фигура», и Макаренко (арт. В. Емельянов), впервые входя в кадр, чтобы вступить с ним в спор, делает это со всей серьезностью.

Первая минута появления героя определяет и все его дальнейшее поведение в фильме. Он остается так же серьезен, застегнут на все пуговицы, так же решителен и всезнающ до самой последней минуты.

Игре В. Емельянова присущи сдержанность, строгость, собранность. Все эти качества по справедливости можно поставить ему в заслугу, прибавив еще, что играет он тактично и корректно. Но коль скоро дело этим и ограничивается—достоинства игры актера переходят в свою противоположность и становятся недостатками.

Сдержанность—да, но если есть что сдерживать. Строгость—да, но если за этой строгостью чувствуются обузданные волей и разумом порывы страстей, вспышки темперамента, азарт, буйная игра жизненных сил. Все это есть в книге Макаренко, живет в ее строчках, рвется из ее страниц, все это вместе составляет неповторимое обаяние его увлекательно-сложной и многогранной человеческой личности. В фильме даже тогда, когда герой, забыв все педагогические и человеческие нормы, впервые в жизни бьет «по морде» своего воспитанника—актер остается столь же сдержан и корректен в обнаружении чувств. Это скорее наглядная иллюстрация к педагогическому тезису, изложенному им своим коллегам, нежели тот реальный «человеческий взрыв», о котором он сам говорит. Герой Емельянова проходит через весь фильм не столько как лицо действующее, сколько как резонер, рассуждающий на педагогические темы. Ровный голос диктора за кадром, который должен был звучать своеобразным комментарием к драматическим событиям фильма, становится, по существу, его камертоном.

Сдержанность актера оборачивается сухостью, корректность—бесстрастием, и личность Макаренко, приглаженная, отшлифованная и лишенная острых углов, утрачивает в то же время свой блеск, очарование своеобразия и талантливости.

Эти качества в высшей степени свойственны Сергееву в исполнении Н. Баталова.

Он появляется впервые на экране совершенно в тех же обстоятельствах, что и герой «Педагогической поэмы».

Как быть с Мустафой, у которого, согласно анкете, «приводов за кражи—15, побегов из домов—8»?

... «В труддом за решетку» —произносит один из членов комиссии. У него вовсе нет ни шаринской довоенной упитанности, ни шаринской водевильной манерности. Он так же, как все, кутается в шубу, у него такое же усталое, небритое лицо—только глаза смотрят на Мустафу жестким, недобрым, незаинтересованным взглядом.

А вот Сергееву Мустафа явно с первой минуты приглянулся. Он встречает беспризорника взглядом любопытным—в упор, взглядом веселым и внимательным, привычно сдвигая на лоб свою барашковую шапку.

«Антону Семеновичу мы доверяем потому, что он наш», —говорит один из колонистов в «Педагогической поэме». В фильме это всего лишь фраза, а вот о Сергееве так мог бы сказать любой коммунар. Он умеет поговорить с беспризорниками, что называется по-свойски, вовсе не подлаживаясь к ним. В нем живет веселое и жадное любопытство к людям, любовь к каждому из этих неумытых, чумазых, вшивых ребят. Не христианская жалость к «малым сим», не чиновничья обязанность, а настоящая, живая, деятельная любовь творца и созидателя.

Я уже говорила, что герой Емельянова входит в картину спокойным и заранее знающим все «резонером». Герой Баталова задумывается, возражая своему оппоненту.

— За решетку—это не выход, товарищ.

Выход еще неясен ему, и все, что происходит далее,—для него бесконечно увлекательный человеческий эксперимент. Жизнь предлагает ему много каверзных вопросов. Пойдут ли ребята в коммуну? Не уйдут ли по дороге? Вернется ли Мустафа с деньгами? Жизнь предлагает ему суровые испытания—разгром мастерских, происки Жигана, смерть Мустафы. Баталов не относится к этим вопросам и испытаниям с педагогической бестрепетностью. Он обнаруживает свои чувства перед ребятами и перед зрителями. Он с откровенным волнением ждет Мустафу и откровенно радуется ему. У него устало опускаются плечи при виде поломанных станков. Он не стыдится слез над телом Мустафы. Но за всем этим—тревогой, усталостью, болью—сквозит такая ликующая, неудержимая радость жизни, такой победный порыв к будущему, такая великолепная, яркая человеческая талантливость, что ему не могут не поверить все эти чумазые беспризорники, из которых он любовно лепит новых людей, а с ними вместе и мы—зрители.

«ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ»

Знакомые имена Буруна и Жорки Волкова, Гуда, Таранца, Лаптя и Братченко мы находим в монтажных листах «Педагогической поэмы», но вовсе не узнаем их носителей в картине. К концу фильма с трудом начинаешь различать в общей массе колонистов несколько лиц. Лиц, но не индивидуальностей, а ведь Макаренко с такой нескрываемой влюбленностью отгранил на страницах своей книги каждый из этих пылких или, напротив, скептических, или бурных, взбалмошных, или спокойных характеров... Это, конечно, типичнейший порок экранизации, где в стремлении сохранить как можно больше событий оригинала, авторы впопыхах теряют героев и торопливо упоминают имена, не успевая ни одно из них облечь в кровь и плоть характера. В «Путевке в жизнь» наше внимание сосредоточено всего на трехчетырех персонажах, которые за полтора часа кинематографического времени успевают расцвести под объективом всеми красками своей личности. Это не значит, что в кино невозможны многофигурные композиции—вспомним «Рим в 11 часов», соединяющий множественность героев с законченностью каждой человеческой судьбы. Беда «Педагогической поэмы» не столько в отсутствии героев, сколько в отсутствии конфликта.

Та же нарядность и приглаженность, которая сказалась на общем колорите картины, на характере ее главного героя, сказалась и на ее конфликте.

Колонисты переселяются из Ракитного в имение Трепке, завоевывают беспризорный Куряж, а между тем в картине ничего не происходит. Идет

добросовестная регистрация достигнутых успехов. Вот разрушенное имение Трепке, а вот то же имение, уже отремонтированное. Уже окруженное цветущим садом. Вот грязные оборванные хлопцы, а вот они уже в добротных штанах и расшитых тюбетейках. Вот отряды и совет командиров.

Конечно, в картине случаются какие-то происшествия—уходит и не возвращается Митягин, уходит и возвращается Карабанов. Крадут деньги, потом возвращают, и т. д. Но происшествия так и остаются происшествиями, не превращаясь в события. Частные столкновения не перерастают в драматический конфликт. А между тем одно событие и один конфликт не может не присутствовать в картине—это переделка человеческой личности.

Для Макаренко, к примеру, зарождение отрядов и совета командиров—это открытие Америки. Это рождение единой коллективной воли из множества воль в общем труде, рождение силы, переделывающей людей. В картине учреждение отрядов происходит будничным, почти бюрократическим путем, хотя и со скидкой на неорганизованность бывших беспризорников.

Как ни странно, в этом фильме, где людей переделывает труд—почти нет картин труда и вовсе нет азарта и радости труда.

Колония правонарушителей 20-х годов больше похожа на современный благоустроенный пионерлагерь. Всюду цветы—цветущие ветки сада, цветы на столах. Пионеры, то бишь колонисты, играют в волейбол, бегут к речке купаться, размахивая полотенцами, читают книжки. Одним словом, отдыхают, а в промежутках кое-где:

«Макаренко в сопровождении Тоськи проходит по саду, где колонисты работают у деревьев и на грядках».

«У парников Калина Иванович с мальчишками поливают рассаду».

«У амбара на весах взвешивается зерно».

Труд, как сила, переделывающая человека и превращающая кучку вчерашних беспризорников в великолепный коллектив, просто отсутствует в фильме.

Труд, как сила, переделывающая человека, присутствует в фильме «Путевка в жизнь».

В «Педагогической поэме» командир отряда сапожников Гуд, не зная, чем выразить свою любовь к Горькому, предлагает пошить ему сапоги. В книге это трогательно, в картине—бессмысленно, потому что никто из зрителей даже не подозревает, что Гуд командир отряда сапожников и сапожник по призванию. В «Путевке», когда непривычно сосредоточенный и серьезный Мустафа впервые поднимает сапожный нож над куском кожи, перед его взором проплывает знаменитый эпизод с дамой в каракуле. Это забавный и остроумный эпизод, и мы со смехом и удовольствием следим, с какой безошибочной ловкостью рука Мустафы вырезает заготовку. Вор переделывается в человека.

По времени трудовые эпизоды занимают не так уж много места в картине, но каждый из них сюжетно необходим и красноречив, и все они вместе составляют как бы прочный каркас фильма.

Авторы использовали здесь один, казалось бы, очень простой, но точно найденный прием—все сцены труда идут на фоне песни.

В упругих маршеобразных ритмах песни взлетают рубанки, стучат молотки, ложатся рельсы. Об эти упругие, маршеобразные ритмы, напряженные, как мышцы во время работы, вдребезги разбиваются похабная удаль и угарный надрыв блатных песен Жигана. Волна напоенных энергией и бодростью звуков как будто смывает ночную муть вчерашней попойки...

Песня вообще играет в композиции фильма немалую роль. Три ведущих музыкальных темы возникают в картине. Тема бездомности, беспризорщины звучит в тоскливой жалобе «Позабыт, позаброшен»; тема воровского мира—в гитарных переборах блатных «романсов»; тема труда—в марше коммунаров. Мелодии, как и идеи, сталкиваются между собой в остром конфликте.

И здесь речь идет уже о том, какими специфическими средствами пользуются художники, чтобы передать нам свою живую, взволнованную мысль.

Когда сравниваешь эти две картины, особенно наглядно видишь, сколь особенности формы тесно связаны с содержанием, видишь, что средства выразительности вовсе не безразличны к степени активности и взволнованности авторской мысли. В «Путевке в жизнь» революционная страстность мысли определяет художественный язык картины—энергичный, выразительный, сжатый. В «Педагогической поэме» бесконфликтность выражается в вялости и аморфности художественного языка. Фильм приобретает характер пространной описательности.

Еще один почти аналогичный эпизод в обеих картинах—первое воровство в колонии.

Макаренко объявляет на собрании, что у него из ящика пропали деньги; педагоги предлагают ему возместить пропажу, он отказывается, говоря о своем доверии к людям; двое колонистов тайком подбираются под окно, чтобы сообщить, что они знают вора, и наконец деньги подброшены в конюшню—их с торжеством приносят в кабинет директора. Событие обстоятельно и добросовестно пересказано, описано, но не показано изнутри. Кусок прозы просто перенесен на экран, и так как при этом потеряна взволнованная, раздумчивая или торжествующая авторская интонация—на экране осталась лишь регистра-

ция факта: сначала один украл деньги, потом другие их вернули. Язык прозы не переведен на язык кино.

В «Путевке в жизнь» тот же эпизод показан с чисто кинематографической наглядностью, лаконичностью и изобретательностью.

...Рука, расставляющая на столе миски, пустой ящик из-под вилок и ножей. И сразу—взрыв всеобщего, пока еще веселого, озорного негодования. Взлетают в воздух алюминиевые миски, отбивают отчаянную заливчатую дробь.

— Дайте ножик, дайте вилку, я зарежу свою милку!

Кража—пока еще веселое приключение.

И вот те же миски с горячим дымящимся супом. Обескураженные ребячьи лица. И, как назло, тут же у стола с удовольствием лакает из миски мохнатый пес. Пробуют тоже лакать прямо из миски. Лица уже сердитые, злые. Упрямое, помрачневшее, перемазанное кашей лицо Мустафы.

— Что ж, жрать, как собака?

И, когда его коренастая фигура угрожающе вырастает над столом, когда обведя глазами такие же перемазанные, помрачневшие физиономии, он веско роняет: «Чтоб к ужину ложки были, покрывать не будем», —вы видите, что до него, что называется, «дошло». Так реализована на экране мысль Макаренко, которая в фильме «Педагогическая поэма» звучит лишь декларативно:

— Вы мне скажите, вы люди или сявки? У себя же крадете!

Эпизод в «Путевке в жизнь» не просто рассказан, но и показан изнутри; нам не только сообщили факт—ребята стали сознательнее, вернули украденное—но и дали возможность понять процесс осознания; нас сделали не только зрителями, но и соучастниками происходящего.

Авторы «Педагогической поэмы» снова могут сослаться на подлинный текст Макаренко и возразить, что сценаристы «Путевки в жизнь» вольны были выбирать себе любые выигрышные ситуации, в то время как они связаны книгой. Это справедливо. Но разве не в том и состоит искусство экранизации, что эпизод, рассказанный беллетристом, как бы взрывается изнутри, чтобы обрести новую, уже кинематографическую образность?

Той же бесконфликтностью в одном случае и острой конфликтностью в другом отмечены все элементы фильма. Заметьте, как много, ненужно много, утомительно много говорят в «Педагогической поэме» и как мало слов в «Путевке в жизнь». Слов мало, но каждая фраза—поворотный пункт сюжета, каждая—необходима, так что даже заново озвученные Н. Экком «массовые сцены», где текст призван «живописать» колорит времени, кажутся неправомерно и излишне многословными.

«ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ»

Даже пейзаж в одном случае служит авторам фильма для выражения конфликта, а в другом—просто присутствует в картине, как традиционная, неизбежная дань «натурным съемкам».

В самом деле, тот осенний лес и зимний лес, который указан в монтажных листах «Педагогической поэмы», лишь отмечает течение времени, демонстрирует извечную смену времен года—он безразличен к событиям картины. Это лес «вообще», пейзаж или, как говорится в просторечье, «вид», который мог бы с тем же успехом украсить собой любую ленту.

И даже бесконечные цветы и цветущие ветви, то и дело заполняющие экран во второй половине фильма, с приевшейся уже банальной нравоучительностью декларируют тезис о расцвете колонии.

Пейзаж «Путевки в жизнь» живет в картине, как ее необходимая составная часть, как участник ее событий. Ослепительная нетронутая белизна снега, разбежавшийся во все стороны простор после темноты подвалов, где ночуют беспризорники, после тесноты помещений деткомиссии, после тюремных решеток и духоты вагона поражает, как необъятный простор открывшейся перед ребятами новой жизни.

Последняя трагическая ночь перед пуском железной дороги решена авторами фильма в смене лирических, полных настроения пейзажей.

Неподвижная, молчаливая, призрачная, опустилась ночь. Тускло поблескивают в свете луны рельсы, густо чернеет болотная мертвая вода. В эту зыбкую, тревожную, зловещую недвижность врезается одинокая песня Мустафы, едущего на дрезине,

и все болотное, ночное обнимает со всех сторон Мустафу, надвигается на него. Едет Мустафа, притаилась кругом вероломная, неверная ночь—сообщница Жигана. Режиссер и оператор не показывают нам самую смерть Мустафы. Только два силуэта в рассеянном свете ночи и короткий вскрик.

И вот после трагической ночи наступает медленный рассвет. Звучит незатейливый напев рожка, редеет и тает туман, открывая серебристый, светлый, подернутый рябью водный простор. И вместо ночного певца болот—лягушки—щебечут и возятся в ветвях ранние птицы. Ясное и свежее утро—утро труда встает над землей. И скоро двинется навстречу мертвому Мустафе по дороге, построенной его руками, первый поезд коммунаров...

●

Когда я в последний раз смотрела «Путевку в жизнь», она широко прошла уже по всем московским экранам и задержалась лишь кое-где на окраинах. Зал, наполовину состоявший из молодежи и попросту из мальчишек, хором подсказывал реплики—здесь почти не было зрителей, которые смотрели бы картину впервые. Подобное зрелище знакомо всякому, кто когда-либо попадал на хороший, полюбившийся зрителям фильм, когда он заканчивает свое шествие по кинозалам Москвы.

«Педагогическую поэму» мне довелось еще раз увидеть в детском клубе им. Павлика Морозова. Мы были единственными взрослыми среди зрителей, представлявших собой шумную ораву школьников всех возрастов. В фойе к нам озабоченно подошла билетерша и заранее извинилась за неорганизованный шум, который, вероятно, будут производить в зале юные зрители. Извинения ее оказались преждевременными, а опасения—напрасными. В зале не было никакого шума—ни организованного, ни неорганизованного. Не было даже того вполне естественного даже во взрослой аудитории шума, который означает удовольствие, радость, испуг или гнев—одним словом, живое участие зрителя к событиям картины. Зрителям не хотелось шуметь—им было попросту неинтересно.

Сидя в этом непривычно тихом зале, я подумала, что уроки «Путевки в жизнь» относятся, увы, далеко не к одной неудачной «Педагогической поэме». Разве недостатки этой картины не проявляются в том или ином виде, в той или иной степени во многих других картинах, где их нельзя оправдать даже ссылкой на «экранизацию»?

Разве в одной только «Педагогической поэме» вялость мысли привела к вялости и аморфности художественного языка? Разве только фильмам-экранизациям свойственна описательность, которая противоречит самой природе кинематографа?

Д. Оганян

СКУЧНЫЙ ЧЕХОВ

Придя домой с киносеанса, вы берете с полки томик Чехова, ищете в оглавлении «Невесту», перечитываете этот рассказ и потом долго вас не оставляет странное чувство, которое я назвал бы музыкальным...

«Невеста»—несколько необычный для Чехова рассказ. Он написан незадолго до смерти писателя, оборвавшей новый этап в его творчестве. Споря с Вересаевым, Чехов отстаивал право Нади идти в революцию. Надя—это Аня из «Вишневого сада», увидевшая звезду нового пути.

Куда и как идти дальше—для Чехова личный вопрос. Если судить по «Невесте», он получил бы разрешение в новых по форме и по содержанию произведениях писателя. Уже в «Невесте» ощущается недостаточность формы: она стесняет автора—нужны новые слова, новые краски. Это рассказ, стоящий на полпути к новым произведениям. Экранизировать его, конечно, далеко не легкое дело.

При экранизации сценарист выступает в двойной роли—читателя и писателя. Читателем он может быть отличным—тонким, отзывчивым, впечатлительным, но как писатель он должен пересказать вещь по-своему—вот тут-то часто начинаются «расхождения»...

Исчезает неуловимая прелесть, колорит, который делает искусство искусством, дает силу привычным словам гипнотизировать вас, любить людей, никогда не существовавших в действительности.

Автор сценария И. Кокорева; режиссеры-постановщики Г. Никулин, В. Шредель; операторы В. Коротков, Г. Калатозов; художники С. Малкин, А. Федотов; композитор А. Маневич; звукооператор В. Яковлев. «Ленфильм», 1957

Автор сценария И. Кокорева начала с изображения омана Андрея Андреича и Нади и их ссоры. Причем причины ссоры весьма многозначительны: начала Андрей Андреич отказывается покачать Надю на качелях (вот ведь какой сноб!), а потом о, ужас!) демонстрирует свою нелюбовь к живот-ым—надежный прием американских мелодрам.

Убито сразу два зайца: и сюжетик есть и психо-огия, а упущена совершеннейшая «мелочь» —ха-актер чеховской Нади.

Авторы фильма забыли о грозно судье—подлин-ике. А рассказ начинается с точной картины лун-ого сада и скрытого монолога героини: «Май, ми-ый май...», который, кстати, для пущей вырази-ельности авторы заставили произнести героиню а крупном плане. У Нади, «страстно мечтавшей замужестве», непонятная ей самой грусть, трево-а, она пытается уговорить себя, но привычные ещи потеряли ценность, что-то сдвинулось в ее уше, а что именно, ей не ясно—и она не спит, умает, думает... Саша, которому все так ясно, олько раздражает, а ответа нет. Но авторы фильма ашли его—все дело в женихе. И тогда уж совершен-о непонятно ни нам, ни актрисе Т. Пилецкой, о чем ак сосредоточенно думает Надя, сидя у окна. сли об Андрее Андреиче, то не стоит не только умать, но и уезжать, проще подыскать другого жениха, демократичного и филантропа.

Но рассказ есть рассказ. Надя уезжает, и от этого акта нельзя отмахнуться. Тогда на помощь авторам риходит «социальный конфликт», подробно раз-абатывается «экономический базис» бабули, опреде-яющий ее сознание, следуют кадры разговора с при-азчиком, подсчета прибылей... И опять упущена мелочь» —художественная правда.

Вот, например, сцена, в которой Андрей Андреич грает на скрипке в доме Шуминых. У Чехова об том сказано в трех строках: «Андрей Андреич грал; все слушали молча. На столе тихо кипел само-ар, и только один Саша пил чай. Потом, когда про-ило двенадцать, лопнула вдруг струна на скрипке; е засмеялись, засуетились и стали прощаться». Очень коротко, но «ищущий—обрящет». Можно, онечно, показать это в нейтральных планах, едующих один за другим. Так и сделали авторы ильма.

Рецензия не место для вариантов сценария, но е же...

Андрей Андреич у Чехова, конечно, не просто грает,—это музыкальное объяснение. Он демонстри-ует себя, манеру держаться, выражение глаз, про-иль, узкую белую кисть руки... Нина Ивановна, ожет быть, искренне растрогана, но манера одевать е в загадочную форму заставляет ее то закатывать аза, то шевелить губами, то вздыхать и слабо

«НЕВЕСТА»

улыбаться. А что же Надя? Ей тревожно, грустно, музыка не волнует ее, ей хочется уйти, но она хорошо воспитана и поневоле внимательна. Бабуля, наверняка, раскладывает пасьянс, отец Андрея вздремнул (музыка после индейки усыпляет). Саша хитро улыбается, сочиняет длинную остроту с расчетом на мораль.

И вдруг—лопнувшая струна—это неожиданное и смешное разрешение напряжения. Так и видишь испуганное лицо Андрея Андреича, проснувшегося и захлопавшего в ладоши отца Андрея и улыбку Саши.

Вместо этого режиссер заставил Надю встать, пройтись, сказать «душно» и изобразить в мимике отвращение. Кроме того, что Надя из вежливости никогда не встанет,—это неинтересно, плоско.

Режиссер думал не о правдоподобии чувств и истине страстей, а лишь о том, чтобы напомнить—Наде душно в затхлой атмосфере мещанства.

Чехов в одном из писем писал, что не так важно, «что» именно говорят герои, а важно, «кто» говорит эти слова, в каких обстоятельствах и «кому» он их адресует. Говоря языком рецензии, Чехов выступал против дидактического понимания образа как «рупора идей» автора.

Полемизируя с Чеховым, авторы сделали Сашу назойливым резонером, беспрестанно кашляющим и курящим одну за другой папиросы назло бабуле (о эти спасительные папиросы!).

Но тогда совершенно непонятно, почему же Саша, художник, работает в литографии; почему он внушает жалость. А ответы все у Чехова.

О Саше говорили «почему-то», что он замечательный художник, но он с трудом кончил училище. Бедная старуха-мать так хотела верить в талант сына, что отослала его учиться живописи. А ведь, по-видимому, это был просто неглупый мальчик, любивший рисовать, как все дети, но не имевший особенных дарований. И жизнь его не удалась. Есть особенная, скрытая ирония в том, что Саша говорит о прекрасном будущем, сам не сумев построить свою жизнь так, как он советует Наде. Это совершенно ясно, когда Чехов пишет, что Саша уже не казался Наде таким интеллигентным, новым, как раньше.

Так—у Чехова.

А у авторов «Невесты»—это поясные планы с монологами в зал. Но, право же, не так достигается связь с современностью.

Однажды Л. Н. Толстой предложил А. Н. Островскому пьесу для постановки. Тот посоветовал обождать, но Толстой настаивал, сказав, что пьеса очень актуальна и в будущем сезоне не будет иметь успеха. Островский ответил ему: «Ты боишься, что к будущему году сильно поумнеют?»

И вот авторы за честь быть злободневными и высказать несколько не очень новых фраз о мещанстве, принесли, незаметно для себя, в жертву Чехова.

В картине вместо доброй, глупенькой и несчастной Нины Ивановны мы видим шута и неврастеничку, но это не краски Чехова; а сцена обеда в доме Шуминых решена в гротескных тонах, уместных при экранизации Салтыкова-Щедрина, но не Ч хова.

Как было бы хорошо, если бы авторы фильма п считались с советами Чехова, обращенными к писа телям. Они не делали бы «нарочно» плохим от Андрея и «нарочно» демократичного Сашу, посч тались бы с тем, что чрезмерное количество подро ностей затрудняет течение действия, как мусор, ск пившийся в русле ручья. А прочитав совет о том, к сделать рассказ коротким, не начали бы филь с информаций, сделавших его девятичастным вмес шести- или пятичастного.

При просмотре картины все время возника чувство подделки, неправды. Нет той «иллюз жизни», которой знамениты были чеховские спе такли МХАТ и без которой невозможны филь по Чехову.

Один раз только у актрисы Р. Свердловой (Ни Ивановна) прорывается живое чувство, интонац изнутри и сразу же оживает сочувствие зрителя это в сцене объяснения Нади с матерью в ночь пер побегом. Чаще же видишь экран, крупные и средн планы, слышишь реплики и не забываешь, что в «кинопредставление» и скоро конец.

И дело не в том, что со старым МХАТ труд тягаться, просто с самого начала фильма утеря те маяки, по которым должна двигаться роль; акте скучно и нечего играть, если ему предлагается во что угодно, кроме правды, кроме Чехова.

И. Филатова

ПЕРВЫЙ ОПЫТ

На наших экранах с успехом прошла болгарская кинокомедия «Это случилось на улице»*.

Фильм родился в результате творческого содружества коллектива Софийской киностудии с выдающимся представителем современной болгарской литературы Павлом Вежиновым, знакомым советской общественности по переведенным на русский язык повестям «Златан», «Вторая рота» и другим.

Павла Вежинова с первых шагов его творческого пути отличали интерес к жизни простого человека, мастерство психологического анализа, яркий юмор.

В последние годы Вежинов немало внимания уделяет кинематографии. В рецензиях на фильмы «Калин Орел», «Утро над родиной» он провод мысль о том, что в кино важно давать характер в п цессе его развития, раскрывая при этом гражданск трудовые деяния героя в органической связи с интимной жизнью и через нее.

Именно такие принципы, разделяемые молодым жиссером Янко Янковым (это его первый самост тельный фильм), нашли воплощение в кинокоме «Это случилось на улице».

...Стремительно мчится грузовая машина. За ру ее бесшабашный, веселый парень. Ему ничего стоит отпустить соленую шутку по адресу женщ или напугать идущего по шоссе старика... Он пропустит ни одной заправочной станции, как называет буфеты, без того, чтобы не распить там своим напарником Лазо по шкалику ракии. Маш

* Автор сценария П. Вежинов, режиссер Я. Янков, оператор Г. Карайорданов, композитор А. Райчев. Производство Болгарской студии художественных фильмов, София.

чего до отказа переполнена всякого рода «левыми» грузами и пассажирами. Из-за таких-то «левых» рейсов Мишо и других шоферов плетется в хвосте их автобаза, а Мишо, зная об этом, и в ус не дует.

Духовный и трудовой рост простого рабочего парня—такова основная тема фильма. В центре его сюжета—история любви Мишо к лаборантке Катерине. Поэтизация этого светлого благотворного чувства составляет пафос картины. Любовь облагораживает Мишо, открывает ему глаза на прекрасное в жизни.

Одна из существенных особенностей фильма—сочетание точной психологической характеристики с яркой комедийностью—результат успешного творческого содружества сценариста, режиссера и актеров.

Отрадно, что в фильме почти каждая комическая деталь служит в то же время и средством психологической характеристики.

Артист Апостол Карамитеев в роли Мишо прекрасно использует данный ему автором сценария материал. Благодаря многогранности своего дарования и пониманию замысла П. Вежинова артист А. Карамитеев умело, нигде не переигрывая, воплощает намеченный сценаристом психологический рисунок образа.

Режиссер Я. Янков обнаруживает в фильме понимание душевных движений человека.

Следует вообще отметить, что свойственное творческому дарованию П. Вежинова умение даже в эпизодическом персонаже с подлинным мастерством индивидуализации подчеркнуть существенное, было правильно понято режиссером и талантливо воплощено актерами. Поэтому-то, хотя Вежинов смело переплетает судьбы основных героев с судьбами второстепенных персонажей, у каждого из них—свое лицо.

К сожалению, авторам фильма не вполне удался образ Катерины.

По замыслу Вежинова, Катерина, пленившая Мишо, совсем еще юная девушка, сочетает редкую красоту с благородством и тонкостью души, высоким интеллектом, который не подавляет, однако, юношеской живости и непосредственности. Талантливая, но совершенно иного стиля актриса Петрана Ламбринова не смогла подчеркнуть именно эти особенности героини. Ее Катерина слишком суха и рассудочна, ей не хватает непосредственности и обаяния юности. Не всегда удается ей передать робость и чистоту первой любви.

Из-за «приземления» образа Катерины—возвышенно благородного у Вежинова—зрителю непонятно, почему ее преданно любит доктор Пенчев, почему она очаровала Лазо, почему так глубоко и самозабвенно полюбил ее своенравный Мишо, почему он предпочел ее красивой, чуткой, превосходящей Катерину и умом и душевным благородством Райне. Вследствие того же «приземления» образа Катерины зритель, несмотря на тонкую игру артиста А. Карамитеева, не верит в искренность переживаний Мишо, сомцевающегося, достоин ли он Катерины.

Жаль, что режиссер Я. Янков кое-где неоправданно отступил от сценария, исполненного поэзии и лиризма.

По сценарию первое объяснение Катерины с доктором Пенчевым происходит на фоне широко раскрытого в цветущий весенний сад окна. Отказывая Пенчеву, Катерина, говоря о власти молодости, любви, подходит к окну и, задумавшись, долго любуется деревьями. Они заполняют собой весь кадр. «Весна, весна!» —повторяет девушка.

Так по сценарию.

А в фильме диалог сокращен, слова о молодости выброшены, исключены кадры весеннего цветения—все происходит в лаборатории, на фоне пробирок и реторт...

Второе объяснение Катерины и Пенчева снято тоже не по замыслу сценариста. Опущен осенний пейзаж, столь гармонирующий с душевным состоянием героев. Исчезли из фильма и многие другие, хотя и менее значимые пейзажные зарисовки.

Это не только обедняет художественную ткань фильма, искажает почерк сценариста, но и препятствует более тонкому и волнующему раскрытию темы любви.

В результате поэтическое начало, составляющее пафос фильма, померкло. С симпатией наблюдая за перипетиями отношений героев, зритель сочувствует им, смеется над их курьезными неудачами, но события не захватывают целиком его душу, не уводят ее в мир юности.

Хотя режиссер и оператор не сумели с необходимой глубиной и тонкостью донести до зрителя лирический подтекст сценария, но живой стремительный ритм труда, жизни, ее кипение переданы в фильме ярко. Этому в значительной мере способствует музыка—светлая, жизнерадостная.

Фильм «Это случилось на улице» рассказывает о повседневной жизни самых обыкновенных—каких миллионы—людей. Рассказывает в общем правдиво и весело. И в этом кроется его обаяние.

Гр. Александров

Эскизы к будущему фильму

Режиссер Г. В. Александров приступает к постановке музыкальной кинокомедии «Русский сувенир».

Продолжая работать над сценарием, который завершен только вчерне, он изучил места съемки натурных фонов для различных эпизодов будущего фильма (эту картину предполагается создать по методу «блуждающей маски»). Засняты «фоновые» кадры на VI Всемирном фестивале молодежи.

Ниже мы публикуем сюжетные эскизы, фотоэскизы и рисунки из альбома режиссера, музыкальные эскизы, дающие представление о замысле Г. В. Александрова и его методе подготовки к съемкам.

СЮЖЕТНЫЕ ЭСКИЗЫ

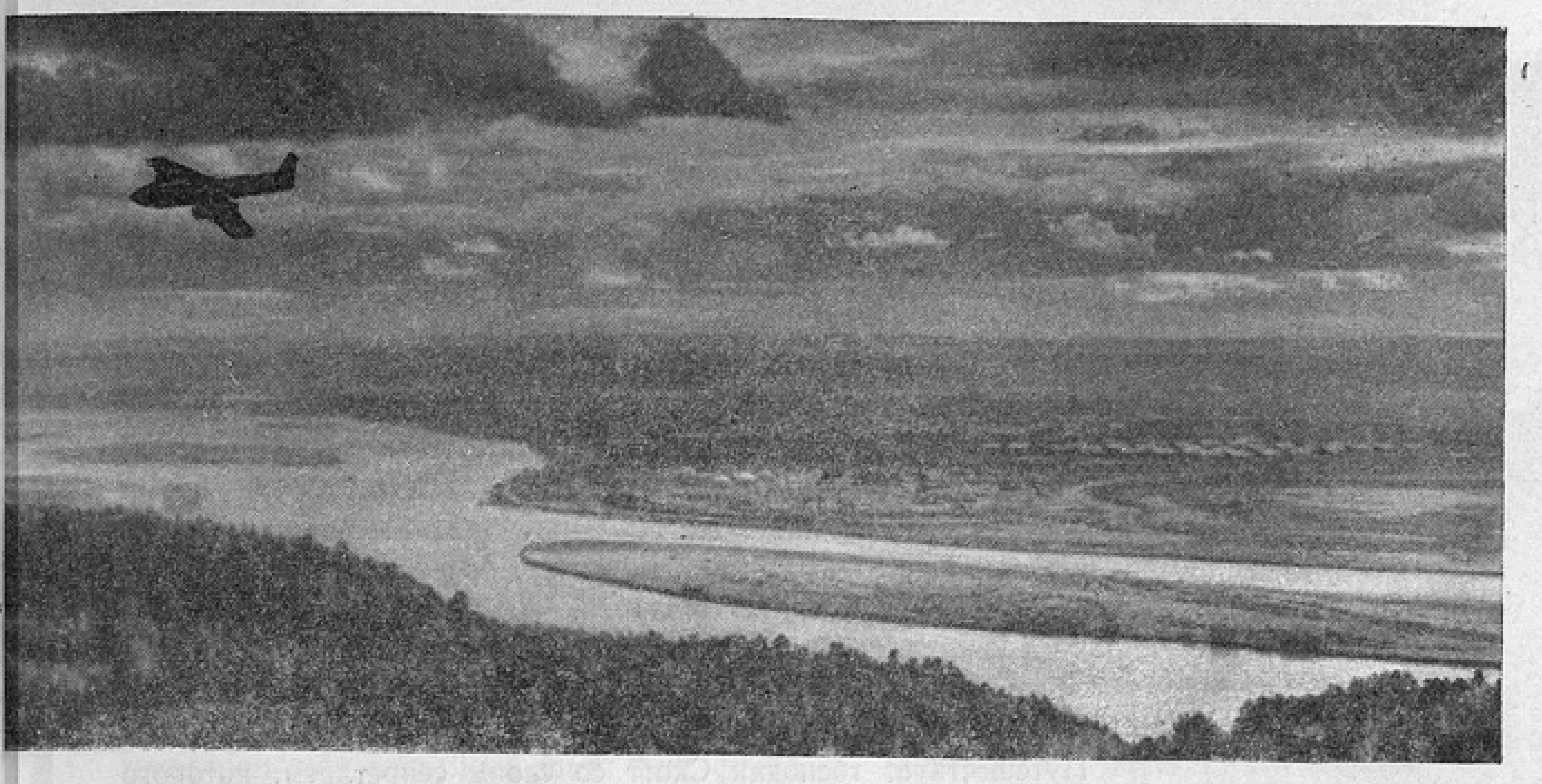
Китайский пассажирский самолет, расписанный иероглифами, совершает очередной рейс на линии Пекин—Москва.

Подлетая к Байкалу, самолет попадает в грозовой шторм и делает вынужденную посадку, чуть не врезавшись в табун лосей.

Пассажиры нежданно-негаданно оказываются «в диких лесах Забайкалья». Все пассажиры—иностранцы, кроме единственной советской гражданки—Варвары Комаровой, ничем не примечательной с виду, меланхолической женщины, кутающейся в пуховый платок.

Китайский пилот Ван Ли-фу просит Комарову, как единственную представительницу СССР, помочь ему отыскать дорогу и проводить иностранцев до ближайшего населенного пункта.

В группе иностранцев оказываются весьма разные и оригинальные типы.



Над Ангарой

ДЖОН ПИБЛС

Магистр теологии из Кембриджа, брюзгливый, но остроумный старик, убежденный индивидуалист и принципиальный холостяк. «Куда черт не поспеет, туда бабу пошлет»,—часто говорит он, опасаясь женского соблазна. Теолог был в России в 1913 году, поэтому он считается «знатоком» Советской страны. Пиблс захватил с собой старые, бедекеровские справочники и путеводители по России царских времен. Во время теперешнего путешествия он часто обнаруживает несоответствие их с современностью и не может скрыть удивления перед теми переменами, которые произошли в России. Богослов едет в СССР, чтобы найти ответ на вопрос: как Россия может жить без бога? Есть у господина Пиблса и еще одна оригинальная мысль—«изобличить» советскую пропаганду: доказать, что нельзя за такой короткий срок ликвидировать безграмотность многомиллионных масс. Поэтому теолог задает каждому встречному стереотипный вопрос: «Читать, писать умеешь?» И мы постепенно убедимся, как много смешного получится от неожиданных ответов.

ЭДЛАЙ ХАНТОР СКОТТ

Американский капиталист, делец «большого бизнеса». Он едет в СССР, чтобы узнать, можно ли Россию вернуть к капитализму. Мистер Скотт совсем не похож на тот тип стандартного капиталиста, который обычно изображают. Он не носит даже галстука, предпочитая шерстяную рубашку с расстегнутым воротом. «Если подсчитать время, которое уходит на завязывание галстуков,—говорит Скотт,—то можно понять, сколько прекрасных вещей теряет человечество на этом бесполезном занятии». Капиталист ведет себя весьма «демократично»; только постоянная большая сигара во рту связывает его образ с укоренившимся типом буржуя. Он не развязен, как многие американцы, не груб, но решителен, напорист, сметлив, предприимчив и умеет нравиться тому, кто ему нужен. Господин Скотт считает, что природа одарила его гениальной интуицией,

что она помогает ему предвидеть, предсказать, опередить ход событий. Эта интуиция, по его убеждению, и сделала его миллионером. Но в Сибири его интуиция ничего не может предугадать и становится беспомощной.

Скотт сравнительно молод, ему немногим более 40 лет. Во время войны он был бригадным генералом и разбогател только после войны. Он—представитель нового, так называемого «народного капитализма». «Наш новый капитализм,—говорит Скотт,—борется с устаревшими формами моргановского, рокфеллеровского капитализма». Миллионер считает себя борцом за правду. Но правда, по его мнению, это то, что выгодно, то, что оправдывает себя в данной ситуации. Для того чтобы «делать деньги», надо быть готовым проглотить любое оскорбление, уметь переваривать любую гадость. А деньги—это самый могущественный властелин. На деньги можно купить все: честь, совесть, невинность, любовь—дело только в цене. Каждый человек со всеми его «переживаниями» стоит определенное количество долларов. «Серьезно только деньги,—говорит он,—все остальное комедия». «Ваш Достоевский правильно сказал: «деньги есть чеканная свобода»—любит цитировать Скотт. Велико будет удивление Скотта, когда он убедится, что в сибирской тайге и на целинных землях доллары ничего не значат.

ГОМЕР ДЖОНС

Путешествует господин Скотт со своим секретарем, которого зовут Гомер Джонс. Хозяин его называет просто Гомми. Гомер Джонс старше своего босса. Это неуклюжий, неповоротливый и медлительный человек. За свою неудачную жизнь Гомер переменил много профессий. Пробовал стать писателем, но его книги, в силу мрачного пессимизма и критики американского «образа жизни», не были напечатаны. Он не мог издать свои книги на личный счет по той простой причине, что у него не было личного счета. Был он и учителем в американской школе, но «дискредитировал» себя, увлекшись дарвинизмом. Родители его американских учеников не позволили ему распространяться по поводу того, что человек произошел от обезьяны.

Трудная и беспорядочная жизнь выработала у него убеждение: продажные шкуры, а не люди, живут на нашей планете; вместо человека—только шкура, а в шкуре ничего нет, кроме ненасытного брюха. А мозг? Мозг—это орган человеческого тела, при помощи которого мы думаем, что мы думаем.

Гомер Джонс—неудачливый американец, ставший циником, потерявший веру в человеческое достоинство; разум, по его мнению, обречен на бессилие, на прозябание в холодном и скучном одиночестве. В войну Гомер попал в солдаты, но, оказавшись на фронте, не успел выстрелить из своего автомата, как был схвачен нацистами и в качестве военнопленного отправлен чернорабочим на немецкий завод. Столкнувшись там с русскими, он выучился русскому языку. Поэтому миллионер Скотт и взял его секретарем и переводчиком на время путешествия по России. А в плену Гомер видел мужество и твердость, с которыми русские люди в неволе переносили жестокие страдания. Он убедился в том, что существует высокая моральная стойкость и вера в победу социалистического строя. Так появился у него интерес к далекой загадочной стране. Представившийся Джонсу случай поехать в СССР пробудил в нем надежду увидеть иной мир и написать книгу «Тайны России». Он надеялся, что на этот раз книга будет издана потому, что ее подпишут именем миллионера Эдлая Скотта.

Гомер надеялся встретиться в России со своими товарищами по немецкому плену (и некоторых он встретит).

Эдлай Скотт и Гомер Джонс—это американские Счастливцев и Несчастливцев.

ПАНДОРА ФОН ЛАНГЕНШВАЛЬБАХ

Немецкая графиня из Мюнхена. Таких женщин в Европе называют «анатомической бомбой»—такова ослепительная сила их неотразимой красоты. Графиня в полном смысле женщина Запада. Свои природные качества Пандора искусно усиливает средствами косметики, мастерством портних, ювелиров и парикмахеров. Она хорошо усвоила формулу: «сила женщин состоит в их бессилии» и умело пользуется этим «бессилием». Она всегда в центре внимания мужчин и всегда занимает положение королевы. В Россию графиня летит для того, чтобы побывать на знаменитом ленинградском пушном аукционе. Во время вынужденного путешествия по сибирской тайге ей представится случай встретиться с живыми и даже ручными баргузинскими соболями.

ДОКТОР АДАМС

Личный врач графини; лечит ее от бессоницы методом психоанализа Зигмунда Фрейда. Это пожилой господин с интернациональной внешностью и фальшивым гватемальским паспортом. Он гордится тем, что у него нет родины и что он гражданин Вселенной. Добрый, к каждому внимательный, со всеми приветливый. Чувствует себя везде как дома. Как фрейдист, доктор Адамс считает, что человек не знает внешнего мира, каким он является в объективной действительности. Но во время необыкновенного путешествия по СССР Адамс на каждом шагу сталкивается с неожиданными фактами, а «господин факт» реально определяет реакцию как его самого, так и всех иностранных путешественников. Следует обратить внимание на то, что д-р Адамс фотографирует факты, часто сверкая блицлампой.

БИМЛА

Молодая индийская артистка-танцовщица спешит в Москву для участия в молодежном фестивале. Она путешествует в национальном костюме (белое мадрасское сари). Пунцовое пятнышко на лбу.

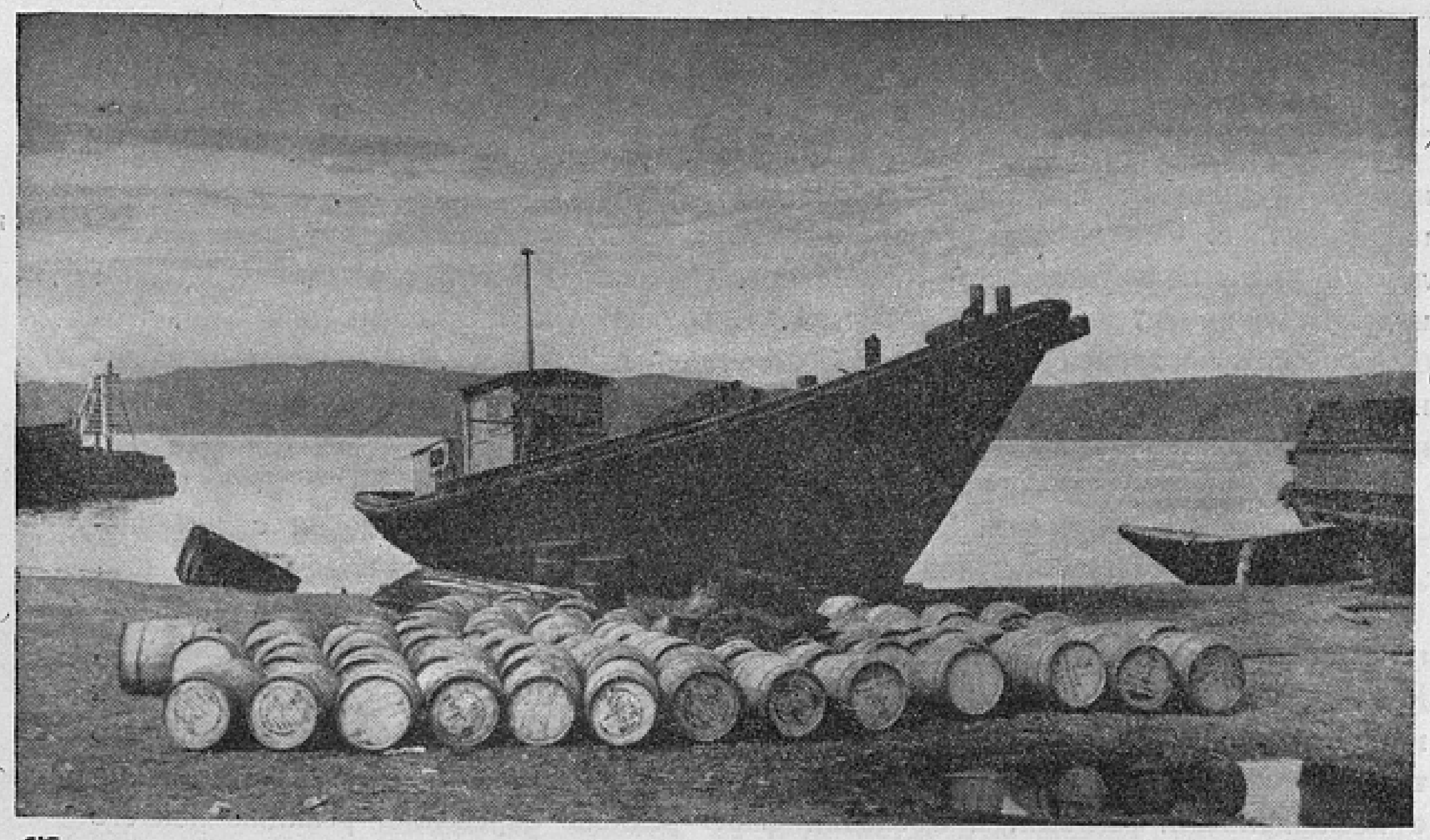
КЛОД ШЕВАЛЬЕ

Французский певец, гастролирующий в СССР, который встречается нашим путешественникам в одном из сибирских городов. Клод Шевалье с первого взгляда влюбляется в Пандору фон Лангеншвальбах и неотступно следует за ней, пока не женится на ней, оформляя брак в советском загсе и в католической церкви.

Таким образом, случай соединяет представителей СССР, Китая, Индии, США, Англии, Франции и Западной Германии—людей разных классов, воззрений, верований и убеждений, заставляет их объединиться для того, чтобы выбраться из глухой сибирской тайги и мирно сосуществовать в силу жизненной необходимости. Как в капле воды отражается мир, так в этой горстке людей, в этом маленьком «международном обществе» отражаются и комедийно преломляются взаимоотношения государств, классов, наций и личностей. Возникают конфликты, блоки, интриги, борьба мнений, дипломатия, любовь и ненависть. В атмосфере страхов и подозрений, предубеждений и предрассудков начинается их совместное путешествие.

Иностранцы «свалились» в ту самую «страшную Сибирь», о которой они так много наслышались и начитались.

«Сибирь—страна вечного холода, край тьмы, дикости, безлюдия и смертной тишины». И действительно, в тайге они сразу же натолкнулись на скелеты двух оленей, которые когда-то в схватке сцепились рогами и не смогли их расцепить,—они погибли от голода. В результате Гомер Джонс во время последующих споров стал говорить: «Не сцепляйтесь рогами».



Байкал Омулевые бочки

«Сибирь, где люди замерзают на зиму вместе с лягушками и, оттаивая весной, начинают пахать»...

«Сибирь, где от лютых морозов у цивилизованных людей лопаются мозги»...

«Сибирь, где вооруженные до зубов монгольские орды ждут команды, чтобы напасть на цивилизованный мир и уничтожить его»...

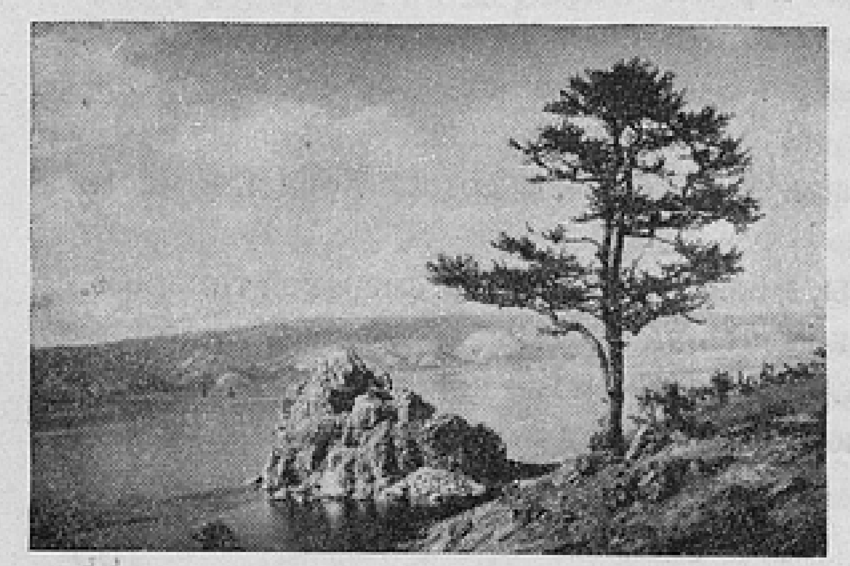
Действительно, в «страшном положении» оказываются иностранцы. Но в самом трудном положении очутилась советская пассажирка Варвара Комарова. К ней обращаются все их взоры, на нее смотрят, как на представительницу России, к ней предъявляются все претензии и требования, и она становится центром внимания.

Волей-неволей Варваре Комаровой приходится взять на себя сложные и разнообразные функции «Интуриста», ВОКСа и Министерства иностранных дел. Мало-помалу она входит в свою роль и отлично справляется с ней.

Постепенно иностранцы приходят к выводу, что такое внеплановое путешествие даже интересно.

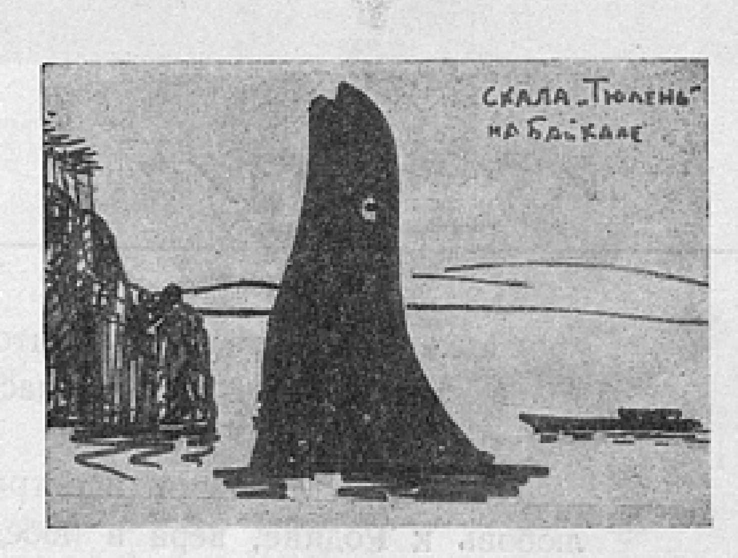
Их увлекает идея узнать «секреты» советской действительности.

Начав свой путь из Забайкалья и переправившись через «священное море» на



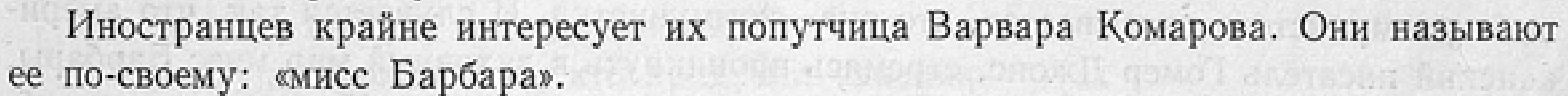
Байкал
Малое море

барже вместе с цыганским табором, едущим в места оседлости; заблудившись в тайге и укрывшись от дождя в бывшем Александровском централе, который в настоящее время пустует; обнаружив «железный занавес», который оказывается огромным железным створом шлюза на одной из строек великой сибирской гидроэлектростанции; посмотрев на удивительный социалистический город Ангарск, построенный среди тайги; посетив одну из малоизвестных атомных электростанций; освоив русскую баню; познакомившись с учеными, работающими в диких горах по плану «геофизического года»; подружившись с молодыми покорителями целинных земель,—путешественники узнают дела и мечты, труд, быт, отдых советских людей, видят живые человеческие стремления и чувства. Они проникают в незнакомые дома, входят внезапно в квартиры, «схватывают» повседневную жизнь, изучают мнения простого человека. Все это раскрывает перед иностранцами реальные достижения страны социализма, позволяет им убедиться в добрых намерениях советского народа.



На своем пути от Байкала до Москвы они повстречаются не только с представителями советского общества, но и со множеством иностранных делегаций, убедятся в широких международных связях Советского Союза. Делегации, которые направляются на VI Всемирный фестиваль молодежи, поют свои песни, исполняют национальные танцы, и по ходу сюжета в картине образуется международный концерт. Выступления певцов и музыкантов будут происходить не только в обстановке фестиваля, но и в самых необычных, неожиданных условиях.

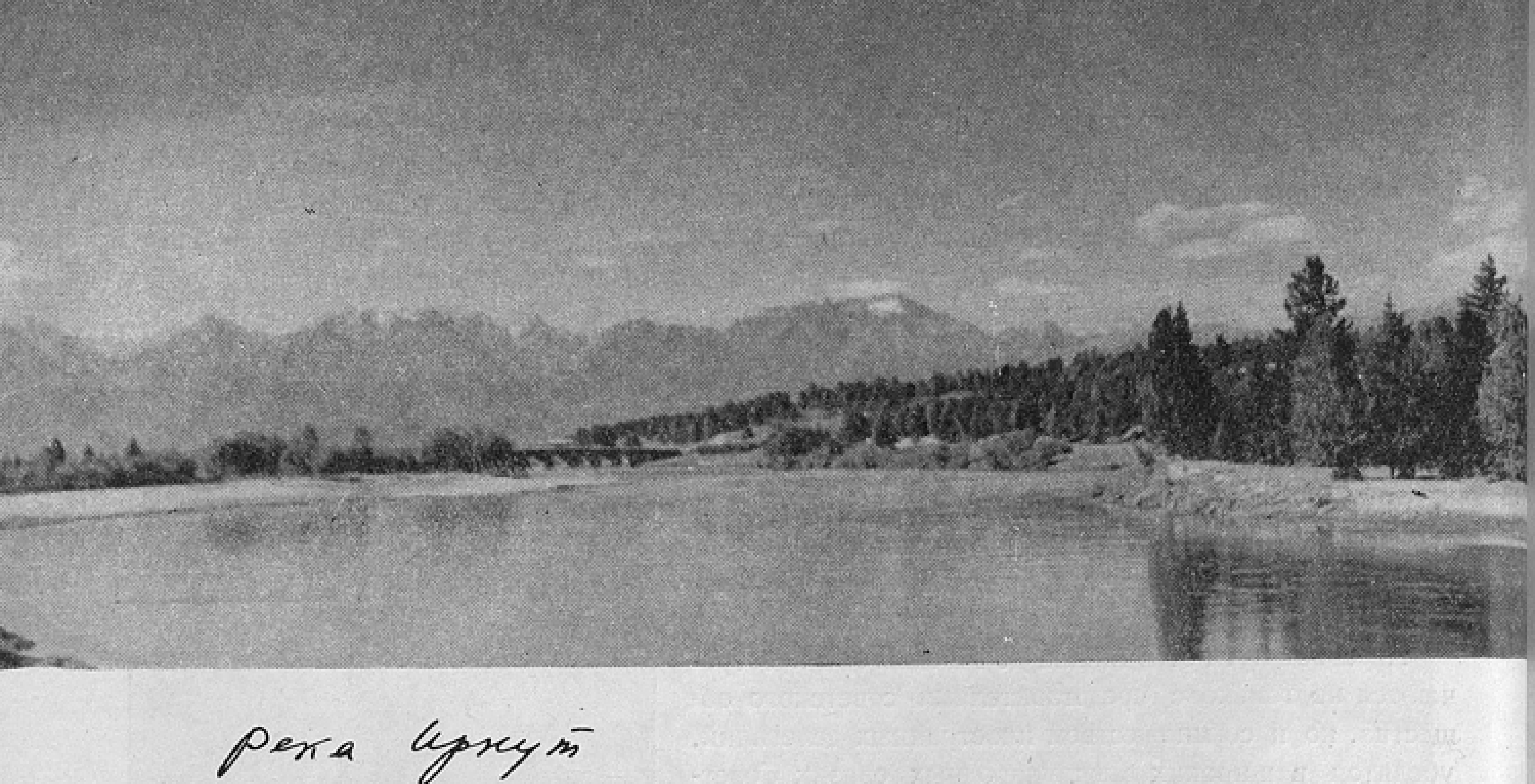
Естественно, что в картине будут и новые советские песни, подобные тем, которые удавалось создавать в наших предыдущих кинокомедиях.



Иностранцев крайне интересует их попутчица Варвара Комарова. Они называют ее по-своему: «мисс Барбара».

«Загадочно-таинственная»,—говорит о «мисс Барбаре» писатель Гомер Джонс. «Непонятная, как Россия»,—саркастически замечает Скотт. Загадочность «мисс Барбары» становится предметом общего интереса, а она сама интригует спутников, отказывается говорить о себе. В течение всего путешествия иностранцы стараются узнать, отгадать, определить, кто она. Может быть, она жена дипломата. Но оказывается, у нее нет мужа и в то же время есть 18-летний сын. Может быть, она член правительства? Тоже нет. Полагают, что она артистка, притворяющаяся заурядным человеком: она так хорошо поет, аккомпанирует и танцует... Но Варвара категорически отрицает это.

Для группы иностранцев советская женщина становится объектом «изучения». Каждый сообразно своим убеждениям и интересам пытается «раскусить» ее: капиталист стремится раскрыть в ней «инстинкт собственности», он соблазняет ее богатствами, пытается «поймать» на взятку; французский артист искушает ее любовью, пустив в ход все «европейские» ухищрения для обольщения женщин. Теолог пытается обратить ее в свою веру. Графиня по наущению мужчин пытается возбудить в ней «инстинкт женщины». Фрейдист пускает в ход метод психоанализа и, исходя из доктрины Фрейда, стремится проникнуть в сознание женщины «с черного хода», то есть через подсозна-



тельное. Фрейдист убежден, что ему удастся дать «бессознательному» выход в «сознательное» и тогда выявится ее настоящая сущность. Но мисс Барбара остроумно вышучивает своих «испытателей».

Перед удивленными иностранцами раскрывается ее богатый внутренний мир, любовь к Родине, вера в победу социализма, твердость, честность, неподкупность и вместе с тем женское обаяние, доброта и очарование мягкого русского характера, прямота души, принципиальность и скромность.

Когда к концу картины иностранцы просят Комарову познакомить их с каким-либо коммунистом, оказывается, что она—коммунистка. И случается так, что американский писатель Гомер Джонс, стремясь проникнуть в духовный мир мисс Барбары, обнаруживает такую женщину, каких он не встречал до сих пор. И он страстно влюбляется в Варвару.

Заключительная часть фильма будет происходить в Москве во время VI Всемирного фестиваля молодежи, в праздничной атмосфере карнавалов и концертов.

Сын Комаровой оказывается одним из участников и организаторов фестиваля. Вся обстановка молодежного фестиваля свидетельствует о том, что жизнь может быть мирной и счастливой.

В Москве мисс Барбара исчезает, путешественники так и не могут дознаться, кто она. Готовясь к отъезду, иностранцы разбирают сибирские, уральские, московские сувениры, и из всех сувениров они выбирают лучший и называют его «русским сувениром». Это фотография мисс Барбары, снятая ими в путешествии, фотография женщины, благодаря великодушию, честности и доброте которой они открыли для себя новый мир и могли осуществить путешествие в будущее.

Когда Джонс пишет книгу о путешествии—«Русскую Одиссею»,—он зачеркивает на рукописи старое заглавие: «Тайны России»—и пишет новое: «Тайны больше не существует». «Клевета умирает, предубеждения рассеиваются»—называет он первую главу.

В последний момент перед отъездом Джонс посылает представительницу «Интуриста» на телеграф, чтобы передать его корреспонденцию в Нью-Йорк. На телеграфе девушка из «Интуриста» протягивает в окошечко под табличкой «Прием международных телеграмм» текст корреспонденции и фотографию мисс Барбары для передачи по бильдаппарату. Телеграфистка поднимает удивленное лицо—этой телеграфисткой и оказывается Варвара Комарова.

Над Москвой, сверкающей огнями фестивального карнавала, улетает самолет. Из окна самолета смотрят знакомые лица наших путешественников. Не правда ли, нам будет интересно пройти рука об руку с нашими странными персонажами, оглядывая «громаднонесущуюся жизнь».

— Господа президенты, премьер-министры, господа дипломаты, поторопитесь договориться. Вы видели, что любовь, красота и счастье жаждут мира.

СЦЕНАРНЫЕ ЭСКИЗЫ

Летающий Кит" над Енисеем.

Китайский пассажирский самолет, расписанный иероглифами, совершает очередной рейс по линии Пекин—Москва. Подлетая к Байкалу, самолет попадает в грозовой шторм и делает вынужденную посадку.

Сквозь гром и молнии он виртуозно проходит в лабиринте скал и приземляется на таежную поляну, чуть не врезавшись в табун перепуганных лосей.

В самолете повалились люди, с полок полетели вещи. Раздались разноязычные проклятия. На экране возникают субтитры русского текста:

— Черт побери, господи боже мой!

— Будь проклят тот, кто придумал авиацию!

— Приготовьтесь к встрече с богом!

— Куда вы летите? Вы же видите, что я здесь!

Строки субтитров, громоздясь, сплошной стеной закрывают экран.

— Стоп, стоп, стоп! Подождите! Остановите картину!—кричит громкий голос.

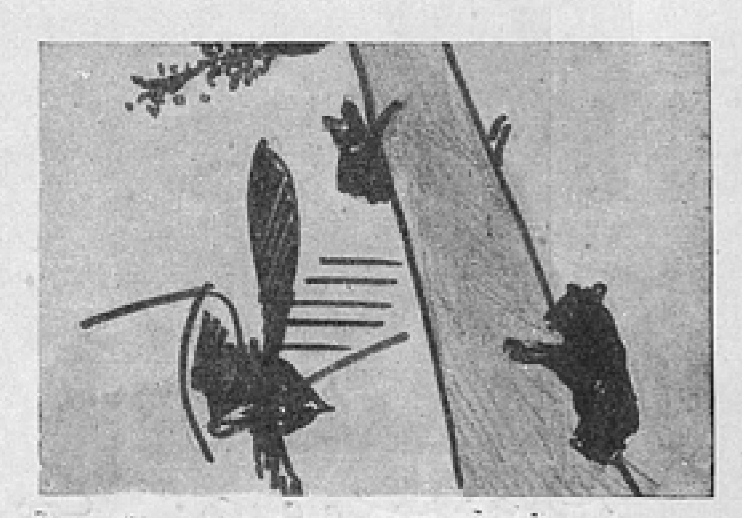
Фильм останавливается. Воцаряется тишина и неподвижность.

Голос. Если иностранцы так часто и так много будут ругаться, то из-за этих надписей ничего не будет видно. Даже между строк ничего нельзя разобрать...

И действительно, экран сплошь закрыт надписями

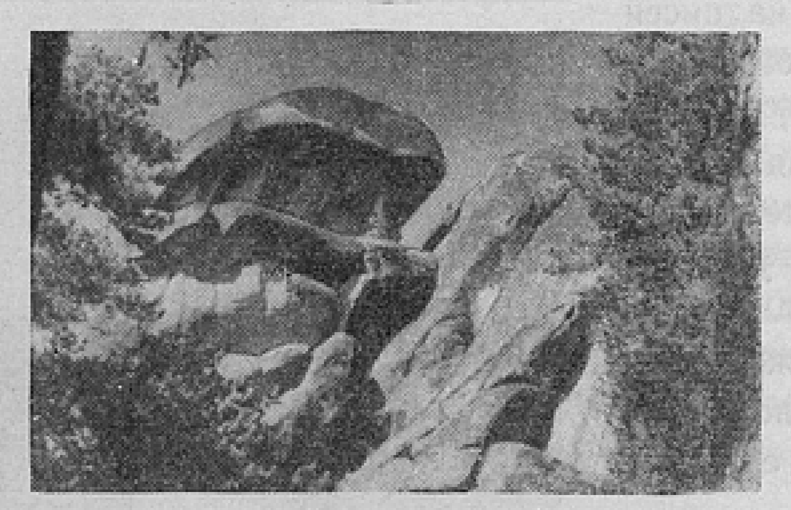
Голос. Я думаю, что прежде всего надо убрать надписи. Товарищ оператор, уберите, пожалуйста, надписи!

Надписи исчезают. Открывается неподвижное, застывшее зрелище. Движение фильма остановилось в тот момент, когда люди от сильного толчка падали с кресел,



Медвежата у самолета

Скала „Дед"
Красноярск. Столбы



Красноярские „Столбы"
(Камни)

вещи летели с полок и катились по полу. Все они — и люди и вещи — замерли в самых невероятных положениях.

Голос. Не представляю, как вы будете смотреть комедию и понимать ее, если все пассажиры будут говорить на разных языках. Но, в конце концов, это дело режиссера. Пусть он что-нибудь придумает... Да, я забыл вам представиться. Это говорит драматург — автор сценария. Я на всякий случай буду все время за экраном. Мало ли что может случиться в наше бурное и беспокойное время. Я хочу воспользоваться задержкой и представить вам действующих лиц*.

Далее на экране появляются основные персонажи, которых автор представляет зрителям.

Голос автора. Это бортпроводник китайского самолета Ван Ли-фу. Таким образом, здесь случайно оказались представители Китая, Индии, Америки, Англии и Германии, люди разных классовых воззрений, верований и убеждений. Они, собственно, никогда не собирались садиться в Сибири. Они транзитные пассажиры. Но вот неожиданно сели...

Пауза.

За экраном слышится невнятное перешептывание.

Голос автора. Ага! Режиссер кое-что сообразил. Вот что можно сделать. Вообразите себе, что каждый из вас понимает по-английски, по-французски, по-китайски, по-немецки и по-индийски. (*Пауза.*) Не волнуйтесь! Для удобства мы дублируем все по-русски, озвучим всех на русский язык. Это со времен вавилонского столпотворения стало неудобно — гово-

---

* Кинодраматург — комедийное действующее лицо, участвующее в качестве юмористического диктора.

Енисей
Здесь будет
Красноярская ГЭС

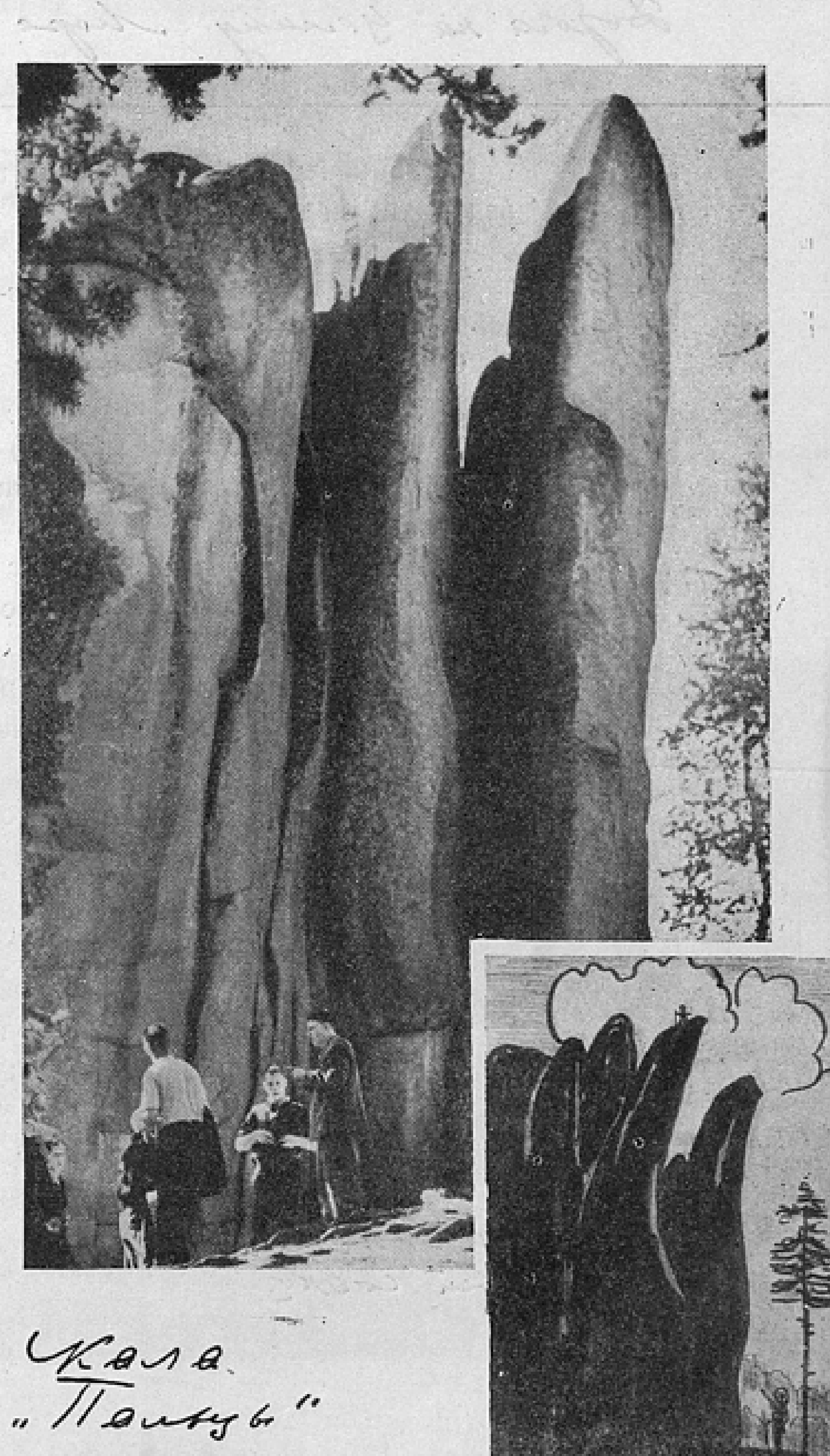
рить на разных языках. Хорошо, что теперь есть звуковое кино и можно заставить людей говорить на одном языке. Ведь вы уже видели много фильмов разных народов, которые озвучены одними и теми же стандартными и надоевшими голосами. В нашей комедии это будет даже весело. Чем мы рискуем? Давайте посмотрим, что из этого получится. Товарищ киномеханик, пустите, пожалуйста, картину, озвученную по-русски.

Фильм постепенно оживает. Все приходят в движение и продолжают свое задержавшееся падение. Стаканы с чаем, висевшие в воздухе, летят вниз, и Ван Ли-фу, как жонглер, ловко ловит их на поднос.

Вместе с ударом стаканов о поднос на экран врываются шумы и голоса на русском языке.

— Что случилось?

Гомер. Очевидно, мы пробили «железный занавес».



Скала „Пальцы"

Дорога на целину. Море хлебов

Американец Скотт оказался верхом на англичанине Пиблсе. Облегченно вздохнув, он восклицает:

— А все-таки бог есть!

Пиблс (*высовывая голову из-под Скотта*). Почему вы решили это именно сейчас, сэр?

Скотт. Потому что я сижу на вас, а не вы на мне!

Пиблс. До каких пор вы будете сидеть на мне, черт побери, господи боже мой? (*Сбрасывает с себя Скотта.*)

С трудом разобравшись в перепутавшихся ногах и руках, американец и англичанин усаживаются на полу.

Из угрюмой таежной чащи смотрят на самолет, потерпевший аварию, непуганные звери и птицы. Крыло самолета уперлось в ствол могучего кедра. На ветках огромного дерева резвятся медвежата.

Они неуклюже спрыгивают на крыло и отправляются заглянуть в освещенные окна.

Так начинается целинный совхоз

Скотт. Гомми, вы мне обещали, что, как только самолет сядет, я увижу готовый социализм. (*Закуривает сигару.*) А что я вижу?

Гомер (*уклончиво*). Туман, сэр.

Миллионер протирает запотевшее окно и сталкивается лицом с медвежьей мордой; в испуге он отскакивает от окна, спотыкается о валяющуюся в проходе корзинку.

Между задних кресел обнаруживается неизвестная пассажирка, потерявшая сознание.

Все склоняются над незнакомкой, рассматривают скромную, ничем не примечательную с виду женщину. Бимла осторожно раскутывает пуховый платок, открывая лицо незнакомки. Доктор Адамс подносит флакон к ее носу. Незнакомка, придя в чувство, открывает глаза.

Московская улица в совхозе «Комсомольский».

Адамс (*тихо, Скотту*). Ну вот, у нас появилась русская «тень», чтобы не оставлять нас одних.

Ван Ли-фу (*громко*). Господа, во время грозового шторма мы получили приказание сделать непредвиденную посадку.

Скотт. Ага, значит, при социализме бывают случаи, не предвиденные планом.

Незнакомка (*улыбнувшись, отвечает вместо китайца*). Бывают, сэр!

Пиблс (*глядя в окно*). Я боюсь, господа, что мы попали в ужасную Сибирь.

Незнакомка. Ничего, Сибирь—это не так страшно. Сибирь прекрасная страна. Я здесь родилась...

Ван Ли-фу. Может быть, вы знаете дороги? Пожалуйста, пойдемте к пилоту. (*Уводит незнакомку.*)

Тем временем команда самолета открыла дверь и установила трап. Иностранцы опасливо спустились на советскую землю. Они крайне осторожны.

Пиблс. Ай! Я забыл свой справочник.

Гомер. Пожалуйста, профессор. (*Подает ему книгу.*)

В тайге что-то треснуло. Все замерли в испуге. Графиня пролила духи. Гомер, не заметив этого, взял кусок земли и понюхал:

— Пахнет духами «Парижский вечер»!

По сибирскому тракту идут нескончаемые гурты яков

Скотт огляделся по сторонам. Сплошной темно-зеленой стеной высоко к небу поднимается таежная чаща.

С к о т т. Россия!..

П и б л с. Случилось то, чего я больше всего боялся в жизни!

Г о м е р. Чего именно?

П и б л с. Попасть в Сибирь!

●

Тревога на аэродромах Иркутска и Улан-Удэ: пропал пассажирский самолет. Стучат телеграфные аппараты, трещат сигналы. Дежурные разговаривают по всем видам связи.

Г о л о с а в т о р а (*смущенно*). Я очень хорошо знаю, что на всех трассах Аэрофлота имеются запасные аэродромы, но бывают такие случаи, когда самолет вынужден садиться куда попало. Такие случаи бывают... редко, но бывают—тогда, когда портится радиосвязь.

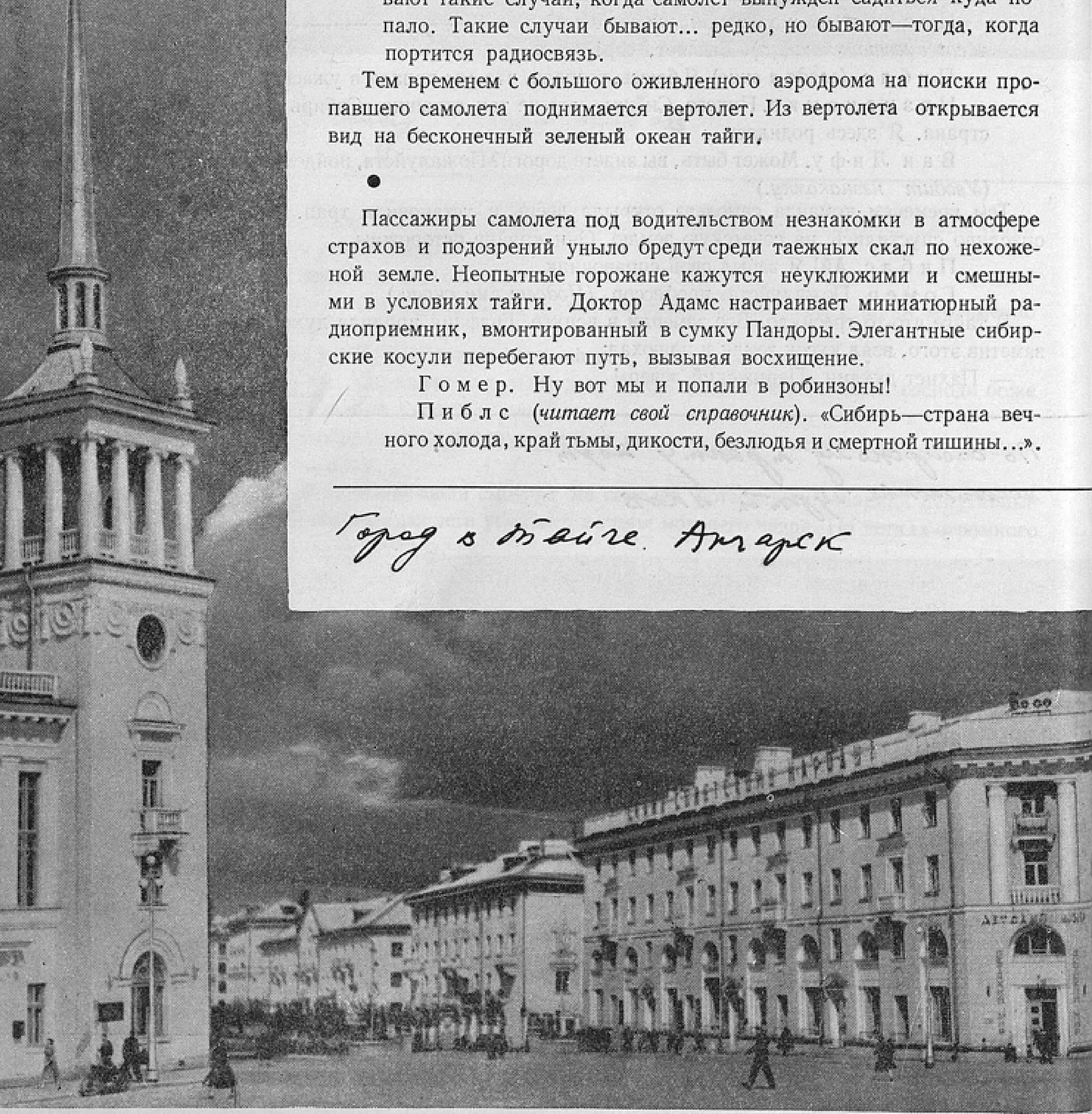
Тем временем с большого оживленного аэродрома на поиски пропавшего самолета поднимается вертолет. Из вертолета открывается вид на бесконечный зеленый океан тайги.

●

Пассажиры самолета под водительством незнакомки в атмосфере страхов и подозрений уныло бредут среди таежных скал по нехоженой земле. Неопытные горожане кажутся неуклюжими и смешными в условиях тайги. Доктор Адамс настраивает миниатюрный радиоприемник, вмонтированный в сумку Пандоры. Элегантные сибирские косули перебегают путь, вызывая восхищение.

Г о м е р. Ну вот мы и попали в робинзоны!

П и б л с (*читает свой справочник*). «Сибирь—страна вечного холода, край тьмы, дикости, безлюдья и смертной тишины...».



Город в тайге. Ангарск

Адамс. Брр-брр!

Пиблс (*продолжая читать*). «...Сибирь, где от лютых морозов у цивилизованных людей лопаются мозги...».

Скотт. В том случае, если они есть.

Пиблс. Господин миллионер, осторожнее. Здесь вам не Уолл-стрит.

Гомер. Ловко мы пробились через «железный занавес», не поставив себе ни одной шишки на лбу!

Над «бродягами» пронесся вертолет. Но из вертолета не заметили наших путешественников. Только белки испугались шума винтов и уронили увесистую кедровую шишку на голову теолога. От удара шишки на лбу профессора появилась своя шишка.

Кино в Ангарске

Незнакомка. Вы испугались, сэр?

Пиблс. Я боюсь только бога, а после бога—только того, кто его не боится.

Незнакомка загадочно улыбнулась.

Пиблс. Вы верите в бога? (*Потирает шишку на лбу.*)

Незнакомка отрицательно покачала головой.

Пиблс. Вы во что-нибудь вообще верите?

Незнакомка. Без веры жить нельзя.

Пиблс. Во что вы верите?

Незнакомка. Ну, сразу этого не скажешь. Я вам как-нибудь покажу... при случае.

Пиблс. С нетерпением буду ждать.

Скотт (*наклонившись к Пиблсу*). Ждите, она вам еще покажет.

Бортпроводник и незнакомка рассматривают карту.

Адамс. Вы уверены, что мы не заблудились?

Незнакомка (*неуверенно*). Уверена.

Пиблс. Люди заблуждаются не потому, что не знают, а потому, что воображают себя знающими.

Гомер. Давайте лучше посмотрим вашу карту, господин теолог.

Открывают справочник.

Пиблс. Вот Сибирь.

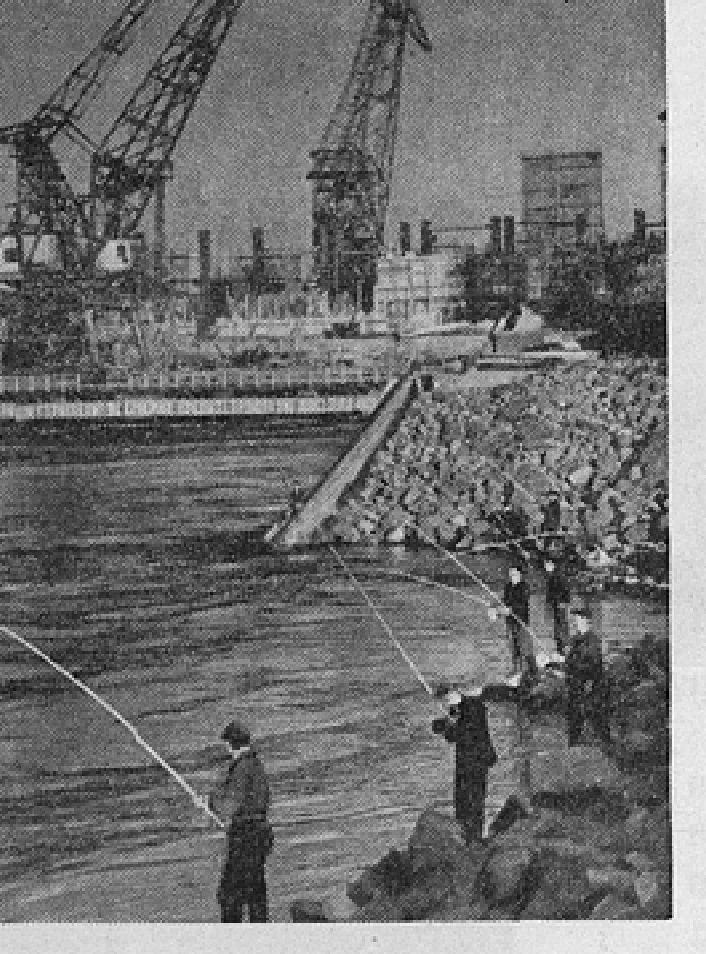
Гомер (*обращая внимание на страницы с подчеркнутыми строками*). «В Сибири есть места, где люди замерзают на зиму вместе с лягушками, оттаивая весной, начинают пахать».

Пиблс. Может быть, это как раз такое место.

Скотт (*незнакомке*). Какого черта вы беретесь быть проводником, когда ничего не знаете?!

Гомер. Господа, нам не имеет смысла ссориться. Нам надо мирно сосуществовать, чтобы сохранить свою жизнь и выбраться из этих сибирских джунглей.

Графиня испуганно закричала. Все бросились к ней и увидели, что она натолкнулась на скелеты двух оленей, которые погибли оттого, что когда-то сцепились рогами в схватке и не могли их расцепить. Страхи путешественников усиливаются. Профессор Пиблс



ГЭС строится, а рыба клюет!

фотографирует группу у оленьих скелетов своим автоматическим аппаратом. Он заводит пружину и сам становится среди снимающихся. Вспышка блицлампы, и готовую фотографию вынимают из аппарата.

П и б л с. Дальше в лес—больше дров.

Г о м е р (*посмотрев на фотографию*). Вывод ясен—не сцепляйтесь рогами.

А д а м с Один наш генерал сказал: в Россию легко проникнуть—проблема возникает лишь тогда, когда речь идет о том, чтобы выбраться из нее.

●

«ЗИМы» мчатся по новому монгольскому тракту, проложенному среди гор и лесов. Дорогу перебегают бурундуки, суслики, и там, где стоят дорожные знаки с изображением оленя, машины останавливаются—олени переходят дорогу, не боясь автомашин. Ухаб.

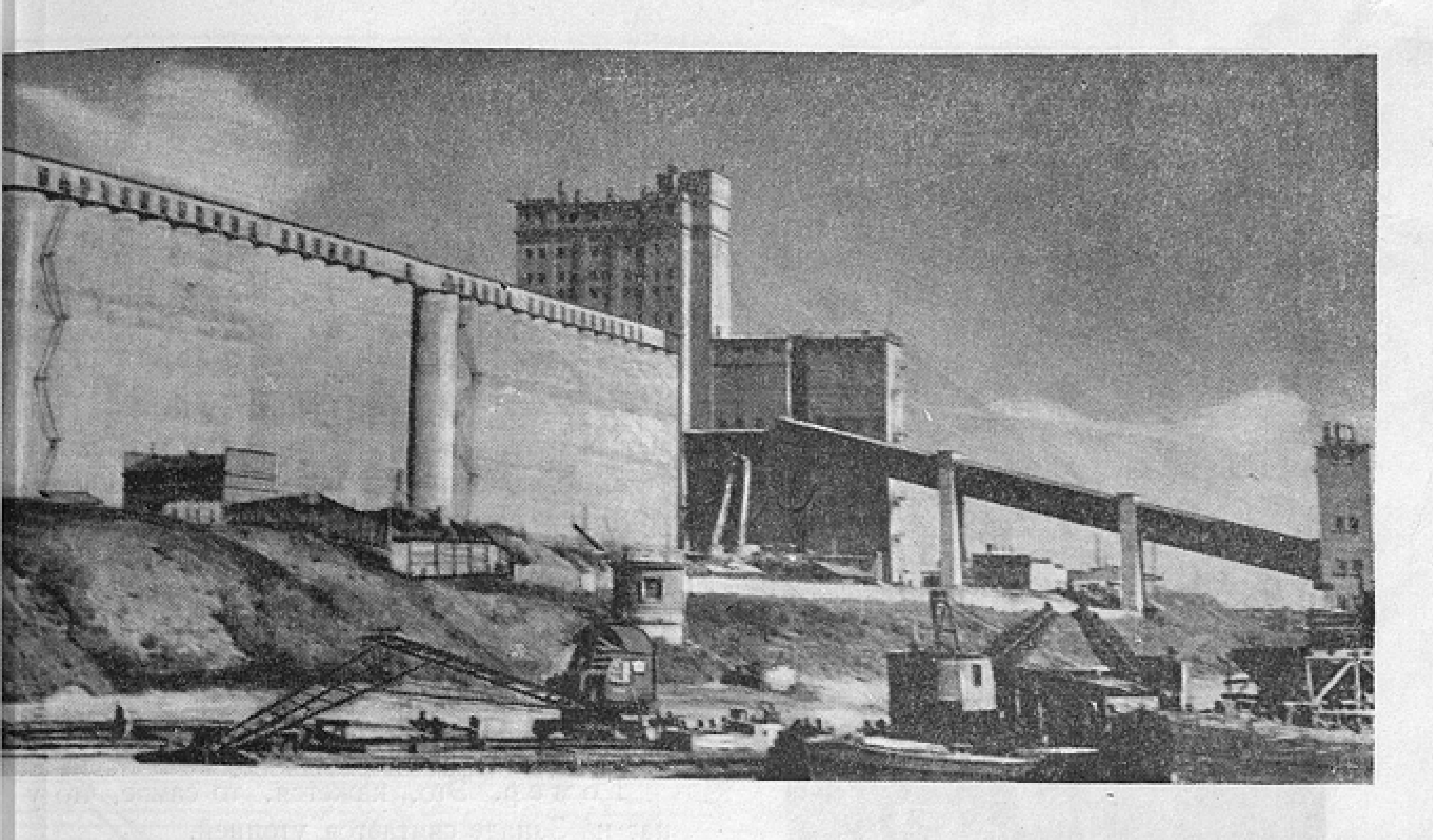
С к о т т. А дороги все-таки у вас плохие.

Ш о ф е р. Это объезд. Сейчас выедем на новую сибирскую автостраду.

Машины выезжают на новое широкое шоссе.

Но шоссе перекопано—прокладывают нефтепровод. На шоссе опускается огромный ковш — «ЗИМ» въезжает в него, как в гараж. Машину переносят через ров в ковше, и путешествие продолжается.

В 25-кубовом ковше можно перенести через ров автомобиль с пассажирами



На берегах сибирских рек поднимаются все новые элеваторы

Варвара. Здесь очень скоро будет новый, светлый, красивый город. Главная улица будет 135 километров длиной. Представляете?

Скотт. У вас богатая фантазия.

Дорога неожиданно упирается в непроходимую тайгу. Машины едут в объезд через темный лес.

Скотт. Мечты, мечты, мисс Барбара.

Варвара. Мечтать нужно, и мечты превратятся в действительность. Представьте себе, что в этом диком лесу будет широкая светлая улица с городскими домами.

Скотт. Этого никто не может себе представить.

Лес внезапно расступается, и перед взором путников возникает улица светлого социалистического города. При въезде в город на автостраде арка. На арке Гомер читает лозунг: «Достойно встретим 40-летие Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества!» Без пригорода, без окраин сразу открывается перспектива улиц, проспектов и площадей.

Скотт. Когда это построено?

Варвара. Городу пять лет. Половина жителей этого города—молодежь. Поэтому видите, как здесь весело.

В городе кипит жизнь. Машины мчатся мимо магазинов, гостиниц, особняков, кинотеатров, школ. Автоцистерны поливают асфальт улицы. Мальчишки принимают душ на ходу. Город празднично украшен. Даже на асфальте улиц нарисованы приветственные лозунги на иностранных языках: «Добро пожаловать!»

Девушка-милиционер, ловко дирижируя жезлом, регулирует потоки автомобилей, пропуская разукрашенные флагами трамваи.

Гомер. Нас, кажется, торжественно встречают в этом городе?

Окно Варвары

Пиблс перелистывает страницы своего справочника.

Варвара. Не ищите, господин Пиблс, этого города нет даже на новых картах. Это ведь только что осуществленная фантазия.

●

На площади, окруженной красивыми зданиями, машины вынуждены задержаться. Огромная толпа людей заполнила всю территорию площади, все балконы и окна домов. Встречают иностранных делегатов, едущих на фестиваль в Москву. Гремят оркестры, развеваются флаги различных стран Востока, лозунги о мире и дружбе, царит радостное воодушевление.

Скотт (*показывая на лозунг*). Что здесь написано?

Варвара. Да здравствует первое в мире государство рабочих и крестьян!

Гомер. Это, кажется, то самое, что у нас на Западе считается утопией.

На ступеньках светлого здания Дворца культуры сибиряки встречают китайцев, индийцев, вьетнамцев, индонезийцев...

Гомер. Что здесь происходит?

Варвара (*вылезая из машины*). Сейчас узнаю.

Пиблс. Что это за дворец?

Варвара. Это Дворец культуры.

Скотт. Я хочу посмотреть.

Бимла. Мы все хотим.

Варвара. Подождите, пожалуйста, я узнаю. (*Уходит.*)

Пиблс. Я пойду в этот Дворец культуры только в том случае, если у меня будет гарантия, что меня не собираются поучать и совращать в их веру.

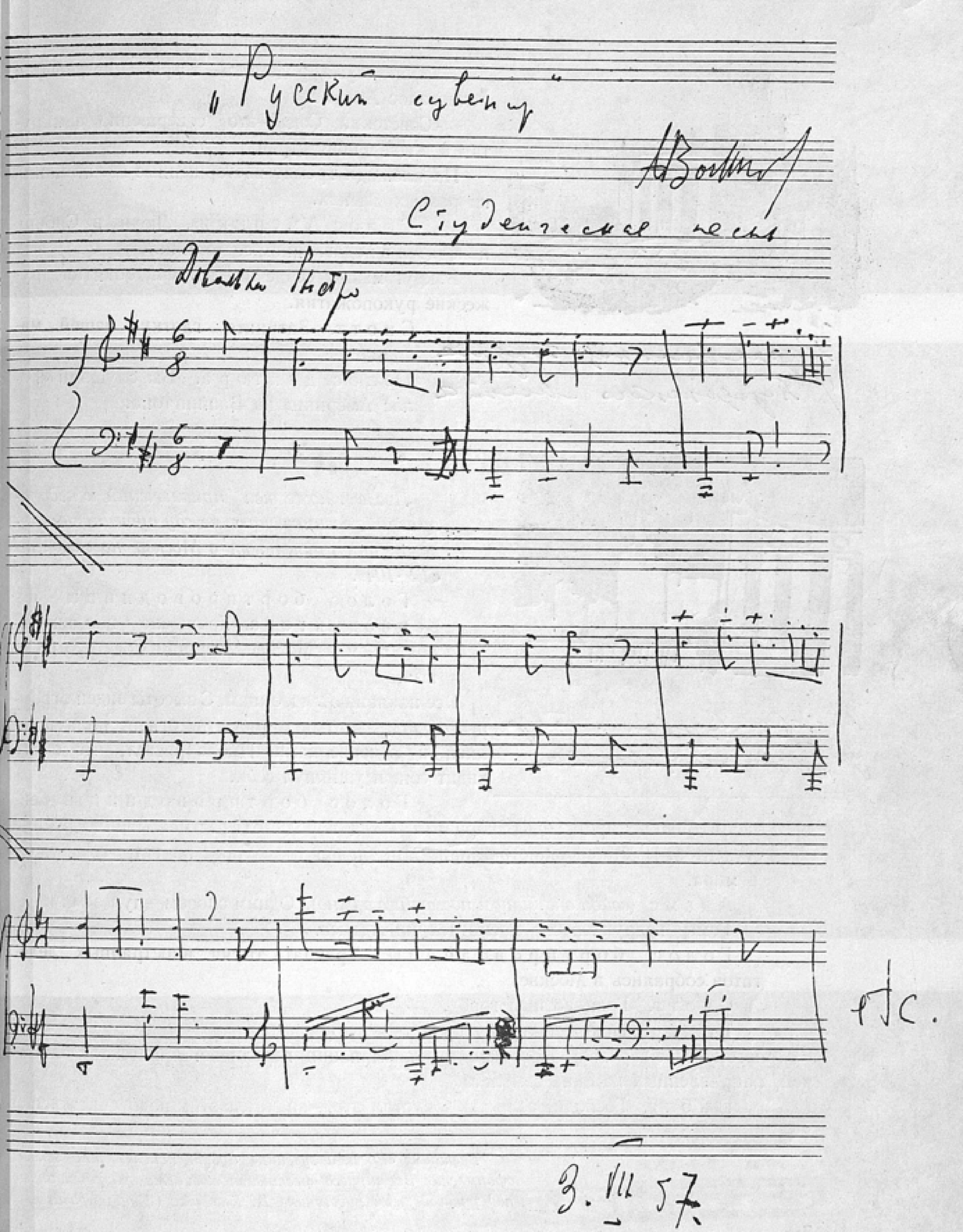
Путники рассматривают красочные стенды и плакаты. На афишах и плакатах имена Шекспира, Артура Миллера, Достоевского, Бомарше, Теодора Драйзера, Маяковского. Идут их пьесы на фестивале театрального искусства. Среди плакатов кинофестиваля Пандора замечает рекламу английского фильма «Записки Пиквикского клуба». На плакате изображен очень знакомый нам господин.

Пандора. Господа, посмотрите, как мистер Пиквик похож на господина Пиблса.

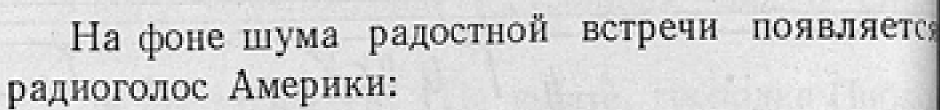
И действительно, между ними много общего.

Сходство вызывает общий смех.

Адамс, как всегда, возится с сумкой Пандоры, настраивая радио.



ИЗ МЕЛОДИИ КОМПОЗИТОРА ФИЛЬМА АНДРЕЯ ВОЛКОНСКОГО



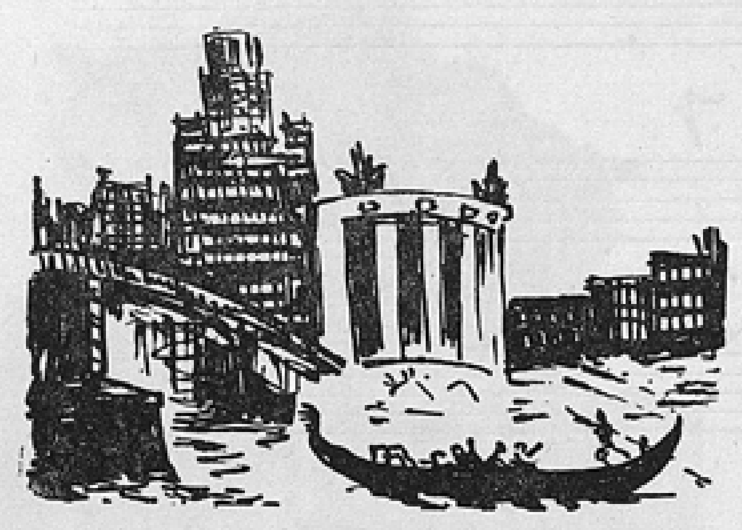
На фоне шума радостной встречи появляетс радиоголос Америки:

«Советский Союз—это совершенно замкну тая и подавленная страна».

На площади гремят восторженные восклицани на разных языках.

«Голос Америки». Люди в Сибир находятся в подавленном состоянии.

Вокруг машин сердечные встречи, объятия, дру жеские рукопожатия.



Карнавальная гондола у Бородинского моста

Скотт. Заткните глотку вашей ма шинке!

Голос диктора. Вы слушали «Го лос Америки» из Вашингтона.

●

После множества приключений и недора зумений, возникающих между путешественни ками, они прилетают в Москву на самолет «ТУ-104».

Москва. Варвара и Гомер у Бородинского моста

Голос бортпроводницы и репродуктора. Граждане пассажиры подлетаем к Москве, столице Советского Со юза.

Все наклоняются к окнам. С высоты виден огром ный город, залитый мириадами огней, иллюмина цией и фейерверками. Пиблс решил, что опят видит сон, и ущипнул себя.

Голос бортпроводницы. Сей час в Москве происходит карнавал международного фестиваля молодежи студентов. Из ста сорока стран приехали юноши и девушки на встречу дружб и мира.

Адамс (*войдя в кабину и посмотрев в окно*). Одним словом—пуп земли.

Гомер недружелюбно посмотрел на Адамса.

Голос бортпроводницы. Тридцать тысяч иностранных деле гатов собрались в Москве.

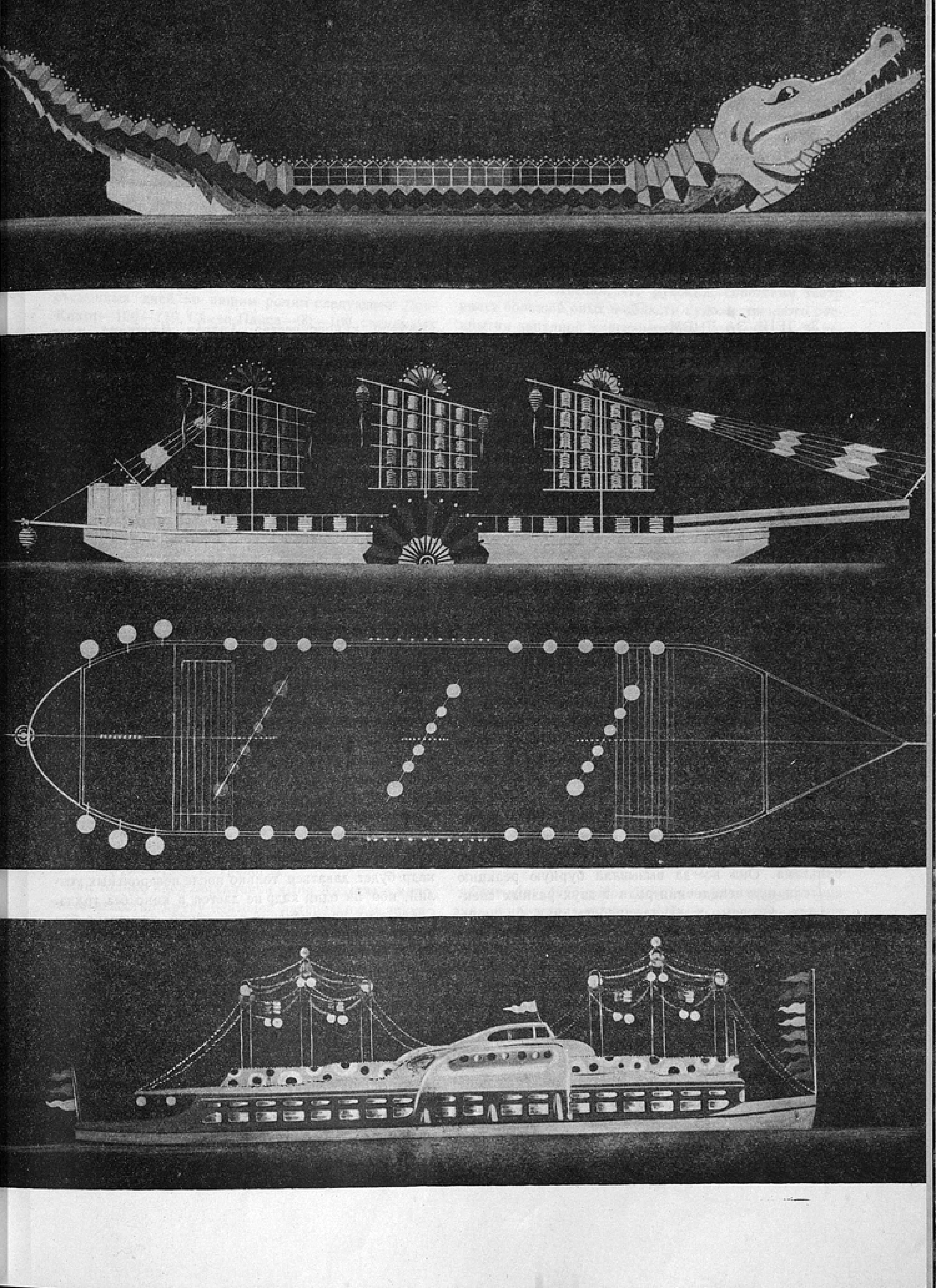
Скотт. Грандиозный город.

Гомер. Похоже, что мы прилетаем в будущее.

Многоцветное зарево фейерверков и иллюминации переливается в стеклах бинок лей, направленных из окна самолета.

Пиблс. Господи, если ты допустил это,—значит, с этим надо считаться...

В фильме «Русский сувенир» будут использованы эскиз оформления Всемирного фестиваля молодежи, разработанны под руководством художника Б. Кноблока (фото справа)



Н. Черкасов

ИСТОРИЯ ОДНОЙ РОЛИ*

3. ДЕНЬ ЗА ДНЕМ

Первые шаги в работе над фильмом убеждали в том, что мне придется отказаться от трактовки, найденной в булгаковском «Дон-Кихоте». В театре имени А. С. Пушкина я играл скорее придворного, нежели бедного, странствующего рыцаря. Речь моего идальго была высокопарной и возвышенной, напоминающей скорее декламацию на хорошо поставленном голосе и открытом звуке с подчеркиванием согласных, особенно «р» и, конечно, на низких нотах, так как я воспринимал Дон-Кихота как басовую партию. Мне очень приятно было в спектакле принимать рыцарские позы и возвышенно произносить свои монологи. Теперь, в картине, это оказалось противопоказанным Дон-Кихоту. Поначалу мне казалось, что высокая тональность в голосе Дон-Кихота лишит его мужественности, столь необходимой для образа; скупость жеста обеднит его, нужно будет пополнять образ какими-то другими качествами и красками, которые бы придавали ему чистоту и благородство. «Заскорузлость» лишит его изящества, а скромный костюм с плохо натянутыми чулками может быть воспринят как неопрятность, а ведь он все-таки идальго...

Я думал о будущей реакции зрителя—хотелось вызвать веселый смех в первой половине картины. К сожалению, в сценарий не вошла чудесная сцена на постоялом дворе—приготовление рыцарского бальзама. Она всегда вызывала бурную реакцию зрителя при исполнении роли в двух разных спектаклях. Словом, в начале работы над фильмом, осенью 1955 года, возник рой мыслей, творческих сомнений, исканий.

Подготовительная работа была в разгаре. Укомплектованная постановочная группа была первоклассной как по художественным, так и по профессиональным качествам. Главным оператором пригласили старейшего работника студии, крупнейшего мастера киноискусства Андрея Москвина, главным художником—Евгения Енея, художником по костюмам—Натана Альтмана, консультантом по пейзажу—испанского художника Альберто Санчеса. Звукооператором был назначен Илья Волк, художником-гримером Василий Ульянов, директором картины—Михаил Шостак. Дирекция студии создала благоприятнейшие условия для того, чтобы съемочная группа могла успешно решить задачу постановки широкоэкранной картины.

Актеру свойственно забывать все тяготы мучительного процесса киносъемок. Разговаривая с режиссером о той или иной идее в кино, мы совершенно не отдаем себе отчета в том, путем каких трудностей и жертв она может быть воплощена. Я не снимался в кино уже пять лет. И вот сейчас, увлеченный творческими поисками, не думающий о прозе кинопроизводства, я вынужден был спуститься на землю, трезво все взвесить, заинтересоваться объемом работы в павильонах, на натуре, климатическими условиями производства и сроками съемок. При всем горячем стремлении принять участие в решении этой почетной художественной задачи я отдавал себе отчет, что около двух третей этой картины должно сниматься на натуре: сразу возникало сомнение—а выдержит ли организм? Ведь по сценарию придется заснять 16 дорог, то есть 16 приключений рыцаря и его оруженосца. Каждое приключение будет требовать большой затраты сил и энергии, каждый кадр будет даваться только после невероятных усилий, ибо ни один кадр не дается в кино без труда. Среди этих приключений есть такие, как сцена боя с каторжниками, завершающаяся избиением Дон-Кихота, поединок с Самсоном Карраско, сцена со львом, сцена в карете, батальные сцены и, наконец, сцена с мельницей; а в павильонных съемках—сцены на чердаке и на лестнице постоялого двора, бой с погонщиками мулов, падение в подвал и, наконец, бой с бурдюками. И вот неожиданно прорывался внутренний голос—а вдруг организм не выдержит такого напряжения?

---

* *Продолжение. Начало см. в № 7.*

Ответы на волнующие нас вопросы мы, исполнители главных ролей, получили от директора картины М. Шостака, который сообщил нам, что съемочный период двух вариантов фильма займет, вероятно, около года. За три месяца до начала съемок начнется репетиционный период с последующим освоением широкого экрана. Одновременно начнутся подготовка костюмов и поиски гримов, а также специальный тренаж на конях в манеже. Натурные съемки будут производиться в Крыму и на Кавказе (в Армении), в местах, которые помогли бы воссоздать знойную Ламанчу и ее пейзажи. Приблизительное количество съемочных дней по нашим ролям следующее: Дон-Кихот—100—110, Санчо Панса—90—100 съемочных дней с соответствующим количеством освоений, репетиций и т. д. Съемка натуры займет полгода, столько же—павильонные съемки. Для натурных съемок будут специально заказаны большие зонты, шезлонги, раскладные кровати, вентиляторы, специальные палатки, чтобы можно было укрыться от зноя. С удовлетворением мы узнали, что ставится вопрос о дублерах—артистах, которые в значительной мере облегчат наш труд. С ними будут проводиться предварительные репетиции, они будут действовать на общих, дальних планах.

На мой вопрос, каким образом будут сниматься сцены со львом и с мельницей, Шостак ответил, что сцена на мельнице будет сниматься при помощи рирпроекции в павильоне и что она не связана с какими-либо особыми трудностями, опасностями. Что же касается сцены со львом, то она будет сниматься под руководством народного артиста Б. Эдера, между мной и львом будет установлено толстое зеркальное стекло, что создаст для меня абсолютную безопасность.

— Как видите, труд придется приложить немалый, но мы все предусмотрели и всюду, где есть малейшая возможность, мы облегчим его,—улыбаясь, сказал директор.

Мы, актеры, были весьма удовлетворены беседой и после выяснения ряда мелких вопросов отправились каждый по своим делам, уже не думая о будущих трудностях и тревогах.

Как только идея постановки «Дон-Кихота» в кино стала известна кругу деятелей литературы и искусства, сразу же начались отклики и пожелания. Некоторые товарищи задавали мне вопрос: зачем вы собираетесь ставить «Дон-Кихота»?

Мне казалось, что фильм будет воспитывать в зрителе благородные человеческие качества: чувство долга, когда речь идет о справедливости и добре, верности, стойкости, храбрости, глубокого уважения к женщине, человеческого достоинства, высокой морали. И, наконец, успешное осуществление этой идеи в кино явилось бы серьезным вкладом в советское, а стало быть, и мировое искусство кино и вкладом в дело международного культурного содружества.

У некоторых товарищей было опасение, что русским актерам будет очень трудно играть испанцев, что режиссер и актеры не сумеют найти должные ритмы, черты характера и темперамента испанского народа, что эта идея скорее под силу французам, итальянцам или самим испанцам, а у нас, мол, может получиться некое русопятистое произведение на тему великого романа.

На это я отвечал, что русский, советский театр имеет большой опыт в области художественного раскрытия западной классической драматургии: Мольер и Шекспир, Гольдони и Шиллер, Лопе де Вега и Ибсен не сходили и не сходят со сцен советских театров. Мы знаем немало выдающихся русских актеров, вошедших в историю мирового театра как великолепные мастера перевоплощения, никогда не обезличивавшие национальные черты того или иного западного драматурга. Наоборот, многие художники советского театра по-новому вскрывали идею классического произведения. У нас накоплен достаточно богатый опыт постановки классических западноевропейских произведений и в кино. На сообщение некоторых товарищей о том, что «Дон-Кихот» собирается ставить известный итальянский кинорежиссер Де Сантис, причем в Испании, в Ламанче, где будут играть настоящие испанцы, я радостно отвечал, что вот, наконец, представляется случай для благородного художественного соревнования между советскими и итальянскими кинематографистами.

Некоторые друзья уверяли меня, что все пойдет благополучно: «Ведь вам будет очень легко, у вас роль уже сыграна, и не раз. У вас уже нет препятствий, и вы получите большое удовольствие и творческое наслаждение».

Этим товарищам я отвечал: все сыгранные мною Дон-Кихоты были разными, и они не имеют ничего общего с Дон-Кихотом в сценарии Шварца, так что мне придется искать образ заново.

Сентябрь 1955 года. Лето и отдых прошли под знаком предстоящей работы. Часто перечитывал главы романа. Возникала жадность—хотелось включить в сценарий все большее и большее количество эпизодов, которые бы дали возможность приобрести новые краски для углубления образа. Встретился в Ленинграде с приехавшим в Советский Союз крупнейшим прогрессивным итальянским кинорежиссером Де Сантисом. Долго с ним беседовал. Слух о его постановке «Дон-Кихота» не подтвердился, но план такой у режиссера был. Пока что отложен. Между прочим, Де Сантис сказал, что при постановке кар-

тины он имел в виду меня как главного исполнителя. Говорили много, подробно о творческой задаче, и, когда разговор зашел о «дозировке» смешного и трогательного в будущем фильме, Де Сантис очень образно и талантливо определил ее, заявив: «Если зрители в будущем фильме будут слишком много смеяться над действиями и поступками рыцаря, то Дон-Кихот должен немедленно остановить действие и обратиться к ним со следующими словами: «Синьоры! Над чем вы смеетесь?! Тут, собственно говоря, ничего смешного нет». И, наоборот, если зрители будут слишком много плакать, он должен заявить им: «Друзья мои! Не предавайтесь печали и пессимизму. Будьте оптимистами. Ведь жизнь все-таки прекрасна!»

Де Сантис рассказывал об идее постановки «Дон-Кихота» с увлечением, страстно. Видимо, желание поставить «Дон-Кихота» у режиссера было большое, но осуществить его было либо невозможно, либо очень трудно. В заключение беседы Де Сантис поделился своими планами постановки фильма о безработных Италии. Мы пожелали друг другу успехов в творческом труде.

Октябрь 1955 года. Подготовительная работа съемочной группы с каждым днем расширялась С каждым днем появлялось все больше разных лиц, привлеченных к участию в фильме. Режиссер закончил рабочий сценарий. Начались пробы, подбор актеров на второстепенные роли и эпизоды. В кабинете режиссера на стенах уже развешаны окантованные эскизы художника Енея, который долго изучал испанский роман начала XVII века. Мы заинтригованно приглядываемся к эскизам. В них отображен мир Испании того времени: Ламанча, ее площадь, церковь, скромный дом Дон-Кихота, дворик Санчо Пансы, постоялый двор, чердак, подвал— все это волнует, будит творческую фантазию. Хочется скорее увидеть все это в декорации, походить в ней, начать действовать.

Предстоящая натура уже обследовалась в Крыму и в Армении.

Съемки должны начаться 15 марта 1956 года. Освоение декораций намечено с 1 февраля. Репетиции, пробы грима—с 1 декабря 1955 года. Все павильонные съемки будут проходить в пятом павильоне студии «Ленфильм». Нашим актерам не придется переходить дворами из главного здания; там же, в пятом павильоне, будут оборудованы комнаты для актеров—артистические уборные, гардероб, комната для грима. Очень приятно было узнать, что ряд талантливых актеров и актрис согласились играть небольшие роли: С. Бирман—экономки, Б. Фрейндлих—герцога, Г. Вицин—Карраско, Г. Волчек—Мариторнес.

Часто знакомился с молодыми людьми—моими предполагаемыми дублерами, которые, к сожалению, по росту были значительно ниже меня.

По-прежнему волнует вопрос съемок на натуре. Большая часть фильма будет сниматься под жарким солнцем. Как быть с большими, главными и тончайшими по рисунку сценами? Как быть с крупными планами? Солнце будет мешать, к тому же на натуре предстоит снимать не проходные, а основные, решающие сцены. Может быть, следует строить мизансцены таким образом, чтобы была возможность перехода в теневые места, а уже потом доснимать эти сцены в павильоне? Вспомнил, сколько пришлось хлебнуть горя на съемках «Ледового побоища», которое снималось в сорокаградусную жару... Как хорошо устроено в жизни, что все муки творчества сравнительно быстро забываются!

Ноябрь 1955 года. Приступили к поискам внешнего облика моего героя. Заблаговременно условились с Василием Петровичем Ульяновым, что первая задача—создать портрет не сумасшедшего старика с растрепанными волосами, не абстрактную фигуру чудака и мечтателя, а реального, обыкновенного человека, пятидесятилетнего испанца с добрым и умным лицом. Для этой цели мы воспользовались творчеством блистательного художника Эль-Греко, его альбомом с типами испанцев, где можно было многое почерпнуть—очертание головы, черты лица, форму носа, подстриженную бороду, усы и т. д.

25 ноября в первый раз сел за гримировальный стол. Переглянулись с Ульяновым, улыбнулись. По традиции обменялись репликами:

— Ну что же, поехали?

— Поехали!

Мы приступили к первой пробе грима. Сколько еще раз придется гримироваться—это не известно никому. Довольно быстро, часа через два, первый вариант грима был создан. Его зафиксировали на фотопленке. Козинцев сразу обратил внимание на недостатки. Во-первых, на голове слишком много завитков, которые вообще делают голову живой, но вместе с тем придают легкомыслие, не присущее образу. Затем на лице, на щеках слишком много крепе—волос от бороды, которая не худила лицо, а скорее, наоборот, полнила. Была поставлена задача—к следующей пробе добиться большей строгости и вместе с тем простоты грима.

Декабрь 1955 года. Вторая проба грима несколько приблизила к желанной цели, но возникли еще некоторые замечания. Следует найти узость лица, сделать длиннее лоб, нос не укорачивать, а сделать даже несколько длиннее, в парике прибавить седины. Торчащий над лбом хохолок сделать еще ёжистее.

волосы на голове—коротко стрижеными. Это придаст лицу некоторую аскетичность. Для контраста с седой головой брови, усы и бородку сделать темнее.

— Где-то я его уже вижу,—воскликнул Козинцев.—И если мы все это доработаем, то, может быть, скоро добьемся истинного облика.

Василий Петрович начал готовиться к третьей пробе.

Освоение широкого экрана отнимало у нас немало времени Для горизонтальных сцен и панорамных движений в фильме могут быть найдены очень интересные положения, но образу Дон-Кихота свойственны вертикальные положения, когда, например, герой с копьем на коне обращает свой взор к небу. Очевидно, самое сложное будет с крупными планами, но в основном в композиции картины операторы и режиссер вынуждены будут придерживаться общих и главным образом средних планов и снимать относительно длинными кусками, что облегчит работу актера.

Тревожные мысли, боязнь трудностей постепенно затихали. Отказ от работы над ролью был уже немыслим. Победили одержимость и творческий фанатизм. Работая по вечерам, я изучал с желанием найти для себя что-то полезное репродукции рисунков Дон-Кихота и Санчо Пансы работы Пикассо, эскизы декораций «Дон-Кихота» Пабста, подаренные мне друзьями во Франции.

Наконец я получил свой экземпляр рабочего сценария. На чистых страницах для пометок записывал свои мысли. Из 38 объектов фильма я был занят в 32. Есть большие передышки. Это сцена «Санчо-губернатор»—370 *м*; кухня, коридор—237 *м*; опочивальня—68 *м*. В остальном метраже, за небольшими исключениями, центральный герой все время в кадре.

Наконец, появился достойный дублер—артист Владимир Васильев, ростом даже выше меня. Способный артист, замечательный производственник и товарищ, он согласился разделить с нами нелегкий для себя труд.

После долгих поисков Альдонсы—Дульсинеи режиссер остановился на студентке одного из московских вузов, участнице самодеятельности Л. Касьяновой, которая подходила к роли по своим внешним данным. То, что она не профессиональная актриса, устраивало режиссера. Ему важно было дыхание непосредственности. Роль герцогини была поручена Л. Вертинской, роли священника и цирюльника—артистам В. Максимову и В. Колпакову. Словом, «труппа» фильма была уже почти укомплектована, одобрена, утверждена и приближался ответственный репетиционный период, столь долго мною жданный.

Г. Козинцев относится к той категории режиссеров, которые считают, что идея произведения в киноискусстве, так же как и в театре, передается только через актера, средствами актерского перевоплощения, только через его опыт и мастерство. Если в результате творческого содружества режиссер как бы остается в тени, а на передний план выходят и пожинают плоды успеха исполнители, то это успех не только актеров, но прежде всего режиссера. Вот почему Козинцев всегда придавал и придает огромное значение репетиционному периоду сначала за столом, затем в декорации и, наконец, в съемочный период—перед аппаратом. На первой читке были только исполнители главных ролей. Мы с Толубеевым читали свои тексты, а за остальных персонажей читал режиссер. На этой первой репетиции определили отдельные куски сценария, обозначили их условными названиями, наметили приблизительный ритм сцен, особо остановились на диалогах. Режиссер требовал от нас в каждой сцене действенности, активности, стремительности, динамичности мысли и поступков. Одновременно перед нами ставилась задача в будущей работе победить «легкой формой», то есть сыграть наши роли «без пота», легко, просто, светло, ясно. Нам, уже хорошо знакомым с режиссерской экспозицией, задача становилась яснее.

Затем Козинцев подробно остановился на обрисовке характеров главных героев. Мне следовало обратить внимание на то, что мой будущий Дон-Кихот действен, постоянно ищет истину, неистов в поступках, в диалогах, в отношении к людям. Видит не то, что у него перед глазами, а то, что ему кажется,—творит, как бы дорисовывая картины жизни. Весь во власти своих видений. Несмотря на свой провинциализм, неуклюжесть—внутренне легок, изящен, светел.

Режиссер просил меня избегать риторики в исполнении роли, вести роль как можно проще, искреннее, естественнее. Все препятствия, встречающиеся на пути движения образа, все волшебные явления—объяснять, как нечто бытовое и обыденное. Картина становилась ясной, но предстоял очень тяжелый творческий труд. То, что испытал оскудевший идальго в романе, испытать, пережить в жизни—невозможно. Не хватило бы никаких физических и духовных сил. И все-таки мне нужно было готовить себя к испытаниям и переживаниям моего героя. Мне стало совершенно ясно, что победить в данном случае можно будет только большой искренностью, ибо кинематограф не терпит фальши. Придется пролить немало пота, чтобы зрителю это никоим образом не было заметно. Так почти ежедневно у нас начинались репетиции, которые перемежались примерками костюмов, поисками грима и другими тренировочными, подготовительными работами.

Н. Альтман сделал превосходные эскизы костюмов, лично принимал участие в примерках. Костюм Дон-Кихота приготовлялся сначала в пошивочной ма-

стерской «Ленфильма», затем его передали в театральные мастерские театра имени С. М. Кирова и там же, в декорационно-бутафорской мастерской, изготовлялись латы и рыцарские доспехи. Мне почти ежедневно приходилось бывать на примерках и буквально часами, как живому манекену, простаивать, выслушивая творческие споры художников, портных, бутафоров, помрежей. Альтман хотел сделать меня еще тоньше и длиннее. Настаивал на особом поясе—корсете, в который меня затягивали, пытаясь сузить мои бедра. Он хотел сделать из моей фигуры подобие водосточной трубы, и мне стоило больших усилий, чтобы отговорить его от этой мучительной для меня операции, убедить его в том, что в таком костюме мне вряд ли удастся нормально дышать. На одной из примерок вылепленных из папье-маше доспехов (первоначальный вариант) мы обратили внимание на то, что они меня толстят, самоварят. Это срочно нужно было убрать. Старейший художник мастерских С. А. Евсеев вспомнил примерку панциря Шаляпину в опере Массне. Федор Иванович поглядывал на себя в трельяж и мягко, жалобно приговаривал: «Не горбите вы меня».

Я, Толубеев и мой дублер В. Васильев начали тренироваться в кавалерийском манеже под руководством опытного инструктора спорта Ю. Куликова. Каждый из нас получил своего коня. Мне попался спокойный «Ветерок», четырнадцати лет, породы «тракэн». Мы получали большое удовольствие, занимаясь почти ежедневно на манеже около часа. Правда, с непривычки вначале уставали, а потом нас все чаще и чаще тянуло к коням, к которым привыкли, которых полюбили и для которых всегда держали про запас в карманах сахар и хлеб.

Январь 1956 года. Ежедневно репетируем, тренируемся в манеже, занимаемся бесчисленными примерками. Таким образом, мы втянулись в монотонный ритм предсъемочного периода. Помимо основных сцен и диалогов с Санчо Пансой мы приступили к репетициям сцен, связанных с объектом постоялого двора. Эта декорация делится на двор, чердак, лестницу и подвал. Наиболее сложная сцена, сцена с прачкой Мариторнес, должна была происходить на чердаке. Ей уделено особое внимание. В репетициях принимала участие Г. Волчек, а затем были привлечены погонщик мулов, хозяин трактира, постояльцы, купцы, сутяги, судьи, дельцы, нищие, крестьяне и прочие эпизодические персонажи.

16 января. Первая кинопроба была назначена на 10 часов утра, а уже в 7 часов 30 минут утра я сидел в гримерной. В. Ульянов подготовил новый парик, наклейки. Мы приступили к дальнейшей проработке внешнего облика. Грим занял 2 часа 15 минут. Засняли на пленку широкоэкранного аппарата уже более или менее отрепетированную сцену с Санчо Пансой, названную нами «Промедление несет ущерб всему человеческому роду». Последний разговор с оруженосцем—и окончательное решение ехать на поиски подвигов и приключений.

Творческое самочувствие, если не сказать больше, было просто неважное. Еще не привык к костюму, не обжил его. Чувствовал себя скованным. Не было свободы мысли, говорил готовыми, заученными словами. Получился обычный возвышенный риторический тон. Совершенно ясно, что так роль вести нельзя. Понимал, что проба делалась для того, чтобы посмотреть ракурсы тела, лица, проверить грим, музыкальную тональность голоса. Сцена с Мариторнес на чердаке также получилась фальшивой. Очень неудобна была мизансцена. Абсолютно отсутствовала опора сцены, не получилось экзальтации и возбужденного, болезненного состояния, необходимого в этом куске. Короче: не было заколдованного замка, не было графини. Надо продолжать усиленно работать над этим объектом.

Грим уже почти отвечал поставленной задаче. Уже получалось худое, вытянутое, измученное, но доброе лицо. Уже получался контраст между цветом волос на голове и бородой, но надо еще было отрабатывать мелкие детали лица.

24 января. После ежедневных репетиций с Толубеевым над ролью Санчо приступили ко второй кинопробе. Грим занял два часа. Снимали меня для широкого экрана. Это был эпизод, где Дон-Кихот уговаривает Санчо Пансу стать слугой Рыцаря Печального Образа. («...Едва светлокудрый Феб уронил на лицо посветлевшей земли золотую паутину своих великолепных волос, едва птички согласно пропели в лесах, приветствуя румяную богиню Аврору...».)

Пробовали мягкий тон, высокие нотки в голосе, искали добрую улыбку и смущение по поводу не совсем умелого пересказа очаровательной картины, которую Дон-Кихот рисует как бы экспромтом. Решили имитировать птичек, приветствующих Аврору грассирующим «р» на фальцете, что напоминало среднее между воркованьем голубя и бормотаньем тетерева. Режиссер поставил перед нами задачу: фантазируя на заданную тему, одновременно сохранять витиеватую форму рыцарской речи; эта речь должна была доставлять самому Дон-Кихоту большое удовольствие. Для того чтобы несколько приглушить тон романтических порывов героя, Козинцев предложил во время рассказа, в паузах, пить из кружки воду. В конце монолога произносятся слова: «... Промчался по просторам Ламанчи злодеям на устрашение, страждущим на утешение...».

В этот момент улыбка с лица исчезала и лицо идальго напоминало аскета-подвижника.

Уже определились некоторые черты образа. В герое начали прорываться живые нотки; через некоторое время стало ясно, что в гриме следует изменить линию затылка, удлинить усы, подчернить их, а также подчернить и бороду.

31 января. На прошедшей неделе репетировали сцены событий, происходящих в герцогском дворце, а также сцены с Карраско. Занятия в манеже проходят успешно.

Произошло важное событие! В Симферополе найден Россинант. Художник Е. Еней и заместитель директора картины А. Оршанский обратили внимание на запряженного в повозку тощего белого жеребца, едва бежавшего по одной из улиц шумного города. Коня немедленно остановили. Ему было 28 лет, и он принадлежал симферопольской артели «Строитель», где нес свою службу в цехе гужевого транспорта Товарищи познакомились с руководителями артели и договорились с ними о приобретении коня по кличке «Орлик» для съемок фильма «Дон-Кихот». Через некоторое время в ответ на вторичный запрос дирекции картины из Ленинграда о состоянии здоровья коня и его готовности к съемкам была получена следующая телеграмма: «Орлик готов служить искусству. Лучшего Россинанта вам не найти». Все были весьма удовлетворены.

4 февраля. Усиленно репетируем сцены постоялого двора, седьмой дороги, подхода к постоялому двору, чердака, лестницы, подвала.

Освоение двора назначено на 4 февраля. Декорация уже выстроена в пятом павильоне. Ищем приемы, которыми должны играть искалеченного героя. У Сервантеса Дон-Кихот, потерявший сознание после избиения каторжниками, взваленный на осла, лежит молча и неподвижно. По сценарию Дон-Кихот в споре с Санчо слезает с осла и видит заколдованный замок. Это придает ему силы. Входя во двор, он по-рыцарски предлагает помощь и услуги обездоленным.

В труднейшей сцене с Мариторнес нельзя играть высокопарно. Несмотря на нестерпимую боль, герой, улыбаясь, проявляет уважение к женщине.

5 февраля. Грим занял два часа. Он уже приближается к задуманному образу. Нашли усы, страдальческие брови, уже хорош нос, кажется, что цвет усов и бороды должен быть еще темнее. Доспехи, пока что изготовленные из папье-маше, меня полнят, закрывают шею, надо в металле делать их как можно короче и как можно площе. Ноги в трико не дают заскорузлости. Нужно их деформировать соответствующей обувью, более длинными штанами с поперечными складками. Таз, пока что сделанный из папье-маше, не тот, который необходим. Моему герою еще недостает меча, щита, копья. Пробовал завязать выцветшим красным платком зубы. Получилось неубедительно. Пытался после каждого обращения падать в сторону Санчо, который, в свою очередь, сразу же поддерживал своего немощного господина. Старался также найти верный тон и говорить сквозь пелену бреда. Сцена проходная, но безусловно важная для выявления психологии героя. Интересно будет посмотреть этот выход на широком экране. В сцене участвовала большая группа актеров, в кадре было не менее 50 артистов, исполняющих эпизоды, а также артистов массовых сцен. Они были одеты в испанские костюмы, и вообще вся сцена была проникнута колоритом Испании. Освоение «постоялого двора» производило впечатление масштабной художественной постановки; вот почему повышалась ответственность за работу каждого члена нашей группы.

6 февраля. После просмотра материала делаем изменения в костюме; видимо, придется изменить и мизансцену нашего прихода во двор. Продолжаем репетировать сцену на чердаке. Состоялась первая беседа и репетиция с фехтмейстером Кохом. Репетировали бой с погонщиком мулов. Оружие Дон-Кихота—меч, у погонщика—большой кнут. Наметили 8—9 жестов, совершенно достаточных для короткого боя. В финале при взмахе меч Дон-Кихота впивается в доску пристройки. У погонщика мулов при последнем замахе кнут обвивает столб чердака. На этом бой кончается, и в действие вступает Мариторнес. Она стремится защитить Дон-Кихота. Намеченную сцену необходимо ежедневно репетировать не менее получаса. Сцену с Мариторнес решили играть подробнее—как ночное загадочное приключение; развили тему «Тайна женской чести». Дон-Кихот был подчеркнуто вежлив, оставаясь верным в любви к другой даме. Просьбы ласки и тепла должны были быть платоническими, напоминающими просьбы ребенка.

9 февраля. Начали освоение «чердака». Гримировались и переодевались там же—в пятом павильоне. В отведенных для нас комнатках было тесно. Тут и гардероб, и гримерная, тут же комната отдыха и курилка, тут же раздевалка, но зато не надо ходить через двор студии в холод, непогоду, дождь.

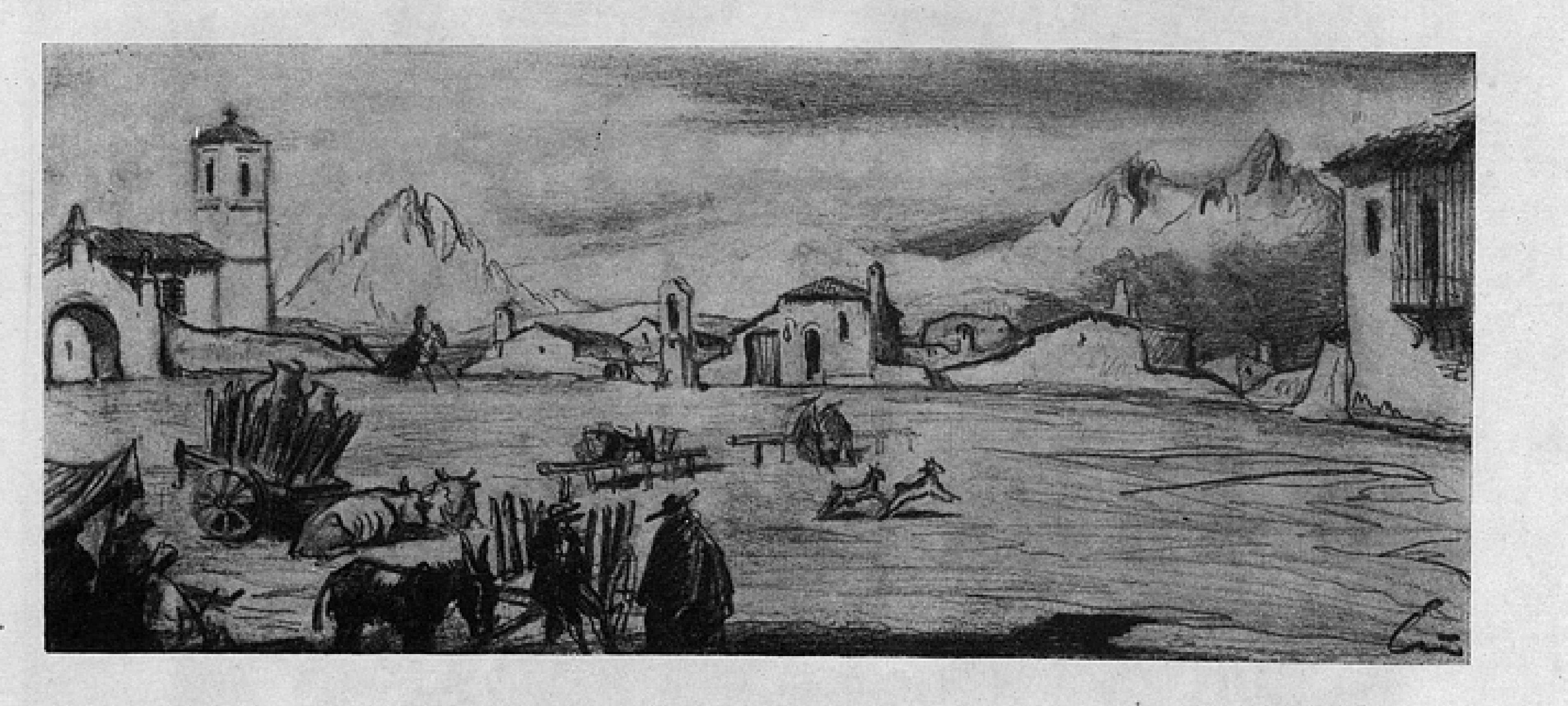
Начал гримироваться в 9 часов утра. Сняли на пленку диалог с Мариторнес в условных мизансценах.

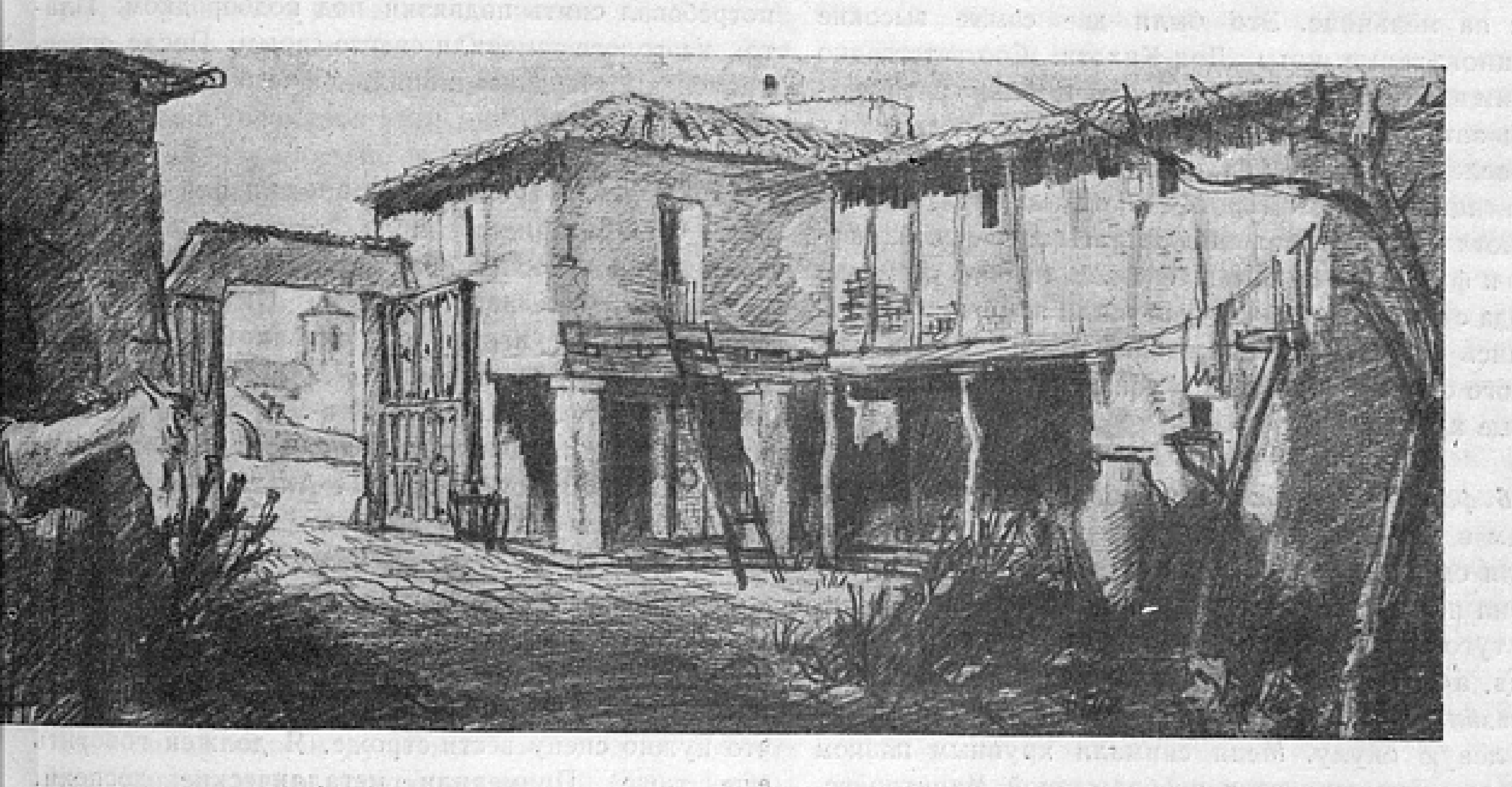
В павильоне было очень холодно. Во время съемки посторонний шум, доносящийся со двора,

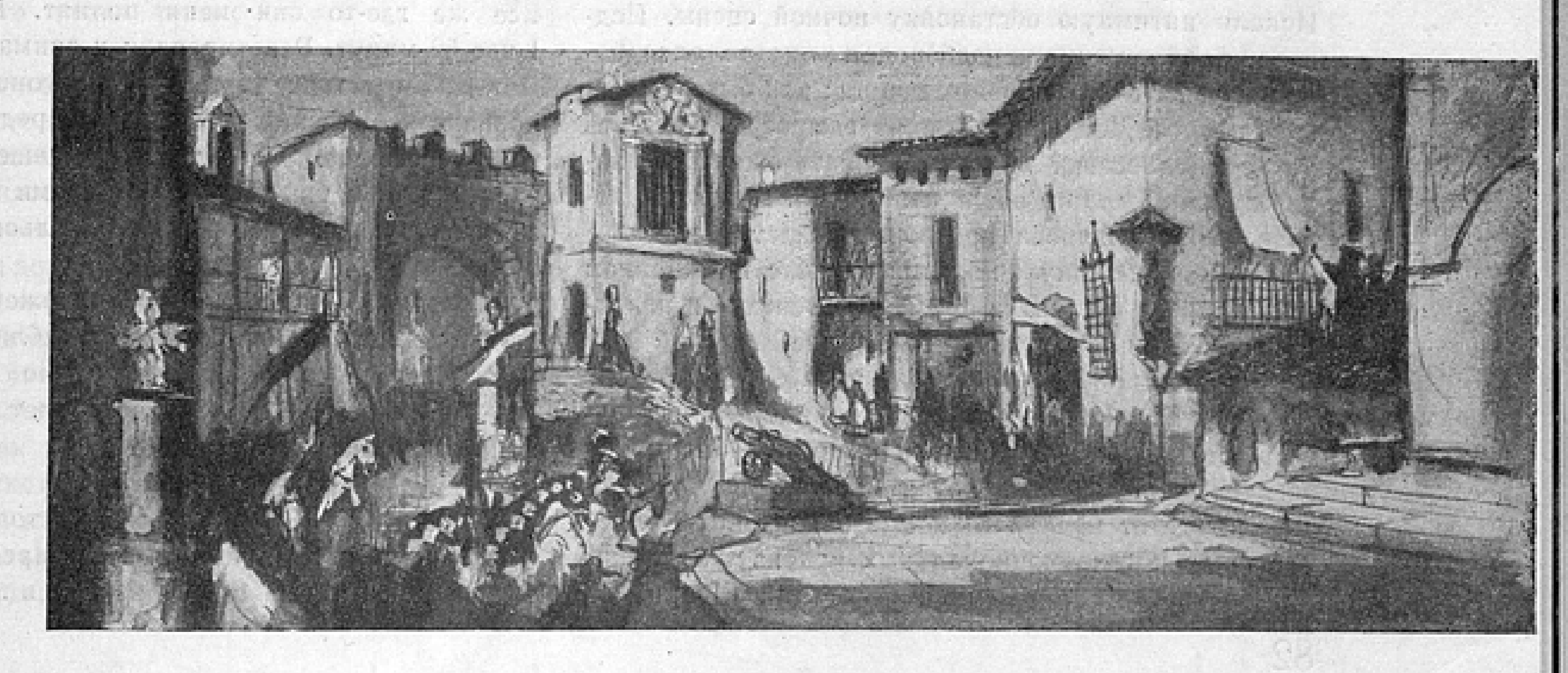
Н. АЛЬТМАН. ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ И ГРИМОВ К ФИЛЬМУ «ДОН-КИХОТ»

Н. АЛЬТМАН. ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ И ГРИМОВ К ФИЛЬМУ «ДОН-КИХОТ»

Е. ЕНЕЙ. ЭСКИЗЫ ДЕКОРАЦИЙ К ФИЛЬМУ «ДОН-КИХОТ»







вывел из творческого состояния. По внутреннему ощущению сцена игралась формально. Наметили репетиционные часы на ближайшие дни.

14 февраля. За три дня репетиций с Толубеевым, останавливаясь на особо важных диалогах, достигли некоторого успеха. Уже стали появляться живые краски и интонации. Усилилась борьба за новую трактовку образа, старая манера исполнения вытеснялась новыми идеями. Г. М. Козинцев отдельно репетировал сцены Дон-Кихота. Начали определять и обозначать условными названиями отдельные куски и узловые сцены. Всего их получилось 21. Определили атмосферу каждой сцены. Условно определили «эмоциональный накал» сцен. Самый высокий—в сцене на лестнице, в эпизоде боя с Фрестоном на мельнице. Это были две самые высокие эмоциональные ноты Дон-Кихота. Соответственно с этим важно было хотя бы приблизительно распределить затраты эмоциональной энергии в предыдущих и последующих кусках, учесть высший момент экзальтации главного героя. Работа над образом Дон-Кихота потребует большой затраты творческой энергии и физического напряжения. В течение всего периода съемок на каждой репетиции все более усложнялись задачи, связанные с раскрытием черт многоликого образа героя, на каждой репетиции находили новые краски.

16 февраля. Проба на широком экране. Сел за грим в час дня. Лоб стал у́же—чтобы сузить лицо, были сделаны наклейки на скулы. В. Ульянов наклеил ниже щек две ленточки и, притянув их книзу, туго завязал под подбородком; бородка их скрывала, а лицо становилось более худым. Лоб, голову завязали платком, наклеили крестообразно примочку на левую скулу. Меня снимали крупным планом одного, обращенного к воображаемой Мариторнес. Искали интимную обстановку ночной сцены. Подвязанный тесемочками подбородок не позволял широко открывать рот. Возник вопрос: как быть с теми планами, где Дон-Кихот кричит, где рот должен быть открыт полностью? Вообще ощущать ежедневно натяжку щек было бы очень неприятно. Пожалуй, нововведение Ульянова вряд ли пройдет.

Сняли на пленку намеченный бой с погонщиком мулов, после чего была примерка доспехов и полного вооружения тут же в павильоне.

17 февраля. На квартире у Козинцева я и Толубеев вновь прочитали весь сценарий. Реплики за остальных персонажей подчитывал режиссер. Прочитали все от начала до конца в найденном ритме и в намечаемых эмоциональных красках. Здесь же присутствовал автор сценария Евгений Шварц. Он слушал внимательно, кое-где улыбался; по окончании чтения одобрил и благословил.

21 февраля. Освоение «чердака». Грим занял два часа. Начали с входа Мариторнес. Лежу покрытый драной тряпкой—покрывалом. Голова на седле и мешках. Надо было удобнее расположиться, чтобы легко и свободно играть сцену. В первой половине куска я приподнимался, облокачиваясь на правую руку, и произносил: «Графиня! Я столь разбит и изломан, что боль мешает мне полностью ощутить радость от Вашей высокой милости». Чрезвычайное напряжение мешало вести сцену легко и свободно. Я занял более удобную позицию, добился витиеватости рыцарского слога и пианиссимо ночной сцены.

Грим уже почти совсем хорош. Категорически потребовал снять подвязки под подбородком. Платок на голове заменили светло-серым. После освоения сцены «чердака» понял, до чего же чертовски трудна эта сцена.

23 февраля. С трех до семи продолжали осваивать сцену с Мариторнес. Нашли кое-какие детали, например, произнося слова «графиня...», Дон-Кихот, смущаясь, застегивает камзол. Пытался вторую половину куска играть с полузакрытыми глазами, как бы теряя сознание. Результат отрицательный. Затушевалась мольба Дон-Кихота. К трудным мизансценам прибавилось еще одно осложнение: костюм моего героя по просьбе Альтмана настолько сузили, что я едва мог дышать.

24 февраля. С десяти утра тренировка в манеже. Получил большое удовольствие от верховой езды, придавшей мне исключительную бодрость. На просмотре заснятого эпизода с Мариторнес решили, что нужно сцену вести строже. Я должен говорить еще тише. Примерили металлические доспехи. Все же где-то они меня полнят. Гримировался 1 час 50 минут. Репетировали и снимали сцену, где Дон-Кихот готовился к бою с погонщиком мулов, произнося знаменитые слова: «Вперед, за Дульсинею Тобосскую!» Сегодня мы больше ждали, чем работали. Москвин с помощниками долго искал соответствующего освещения павильона.

25 февраля. После занятий в манеже долго работали с Козинцевым над сценами в библиотеке и в Ламанче; репетировали диалог с Санчо и Альдонсой. Диалог с Санчо уже получается, идет мягко, динамично и убедительно.

27 февраля. После манежа состоялась встреча с режиссером Козинцевым. Мы определяли грани образа Дон-Кихота. Беседа началась по поводу лю-

бопытного явления. На читках и репетициях образ уже как будто начал получаться таким, каким он нам представлялся, но, стоило только одеться и загримироваться, как возникал совершенно иной облик героя. Козинцев объяснял это тем обстоятельством, что я уже прежде играл эту роль в разных ключах и что предыдущие мои работы не только не помогают мне, но, напротив, мешают.

— В тюзовском «Дон-Кихоте» (который был мил сердцу исполнителя) было мало общего с грандиозным философским сочинением,— говорил Козинцев.—В постановке театра имени Пушкина вы воплощали уже философский образ, правда, риторическими средствами, где основное внимание обращено было на позу, где широкий театральный жест призван был изображать «рыцарскую повадку идальго», а несколько возвышенная манера речи подчеркивала его романтичность. Совершенно иного Дон-Кихота хочется увидеть в нашем фильме. И вы как будто тоже увлеклись этим иным толкованием. Помните, как изумительно написал Шаляпин, прослушав оперу Массне: «...это был Дон-Кихот, Рыцарь Печального Образа, да, именно печального образа, такой честный, такой святой, что даже казался смешным и потешным для всей этой сволочи...». И в этом все дело?

Конечно, Дон-Кихот смешон, но не только потому, что он тощий и нелепо говорящий (хотя и это есть), но прежде всего потому, что слишком он честный и слишком святой для реальной жизни.

И вот именно в выражении этих черт и заключена наша задача. Здесь все трудности. Нужно найти и эту святость и эту честность. И, что самое главное, играть нужно всерьез (вне зависимости от того, что само положение может быть и нелепым, и даже всегда нелепо!). Со всем душевным наполнением, со всей силой отдачи душевных сил сыграть всерьез это трогательное человеческое отношение героя к тому, что вовсе такого отношения и не достойно.

Человечность—основа образа Дон-Кихота.

И не просто человечность, а *сильное* проявление всех благородных человеческих свойств.

— Вспомните, что писал Шаляпин дальше,—продолжал Козинцев.—«...О, Дон-Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу и как я его люблю!.. Он чистотой и святой простотой прошиб до слез...». Вот и задача для вас. Полюбить этот образ. Полюбить за его чистоту и святую простоту. Так, чтобы прошибли слезы. Полюбить как реального человека, а не как предмет для комических карикатур и риторического пафоса.

Наш ключ к роли—Алонзо Кихано добрый!

Отвратительно умиляться и разыскивать сентиментальные места, для того чтобы разжалобить зрителя. Это образ рыцаря. Пусть у этого рыцаря нет ни рыцарской повадки, ни рыцарской поступи, ни рыцарских интонаций (и весь-то смысл именно в том, что всего этого нет ни крохотной тени!)—но он добр, благороден, честен, строг к себе. Он застенчив в век развязности, целомудрен среди блуда и, наконец, возвышенно-мечтателен в век трезвого расчета и власти чистогана.

Говоря о сумасшествии Дон-Кихота, Козинцев объяснил его следующим образом: сумасшествие в том, что идальго способен, как ребенок, отдаваться мечте. А когда он уже поглощен ею, то начинает верить в реальность ее существования, выражает ее от полноты своей великой души. Сцена с Мариторнес у нас не получается прежде всего потому, что мы недостаточно глубоко играем веру в то, что возле Дон-Кихота действительно графиня.

В силе этой веры заключено и комическое положение и трогательность наивности старика-ребенка.

Говоря о форме исполнения, Козинцев заметил:

— Конечно, в образе Дон-Кихота у Сервантеса есть и карикатура, и буффонада. И, конечно, очень хочется, чтобы эти элементы стиля комического романа ожили в нашем фильме. Но трудность в том, что экран не допускает ни секунды внешней игры, а утрировка, даже небольшая, требует еще большего внутреннего наполнения. Тут трудно не вспомнить Чаплина. Он осуществил эту великую смесь клоунады и психологического реализма. Но нужно прямо сказать: чтобы играть в этом стиле, нужно не просто хорошо играть, но гениально! Иначе—позор ломания и неприличие грубого театрального кривляния. Если у нас возникнет возможность хоть немного приблизиться к реализации такого стиля исполнения,—буду безмерно счастлив. Это идеал.

— А пока,—продолжал Козинцев,—нам нужно утвердиться в реалистическом толковании образа—деревенского идальго, благородного, доброго и мечтательного, потерявшего чувство реальности, нелепого и потешного в своей восторженности, но трогательного в благородстве стремлений. И наполнить все его действия человеческой глубиной и полнотой веры в истинность происходящего.

Дело наше не легкое, потому что перед нами одно из величайших произведений, созданных человечеством, но уж очень хочется сделать его хорошо!

Я был совершенно согласен с трактовкой образа, предложенной Г. М. Козинцевым.

С моей точки зрения, мои неудачи при начале работы над новым толкованием образа Дон-Кихота все же заключались главным образом в специфике киноискусства. На съемках фильма актера нередко заставляют сразу же давать наивысший эмоциональный накал образа. К примеру, в сцене «постоялого двора», когда еще не определился характер Дон-

Кихота, не было найдено существо образа, мне невольно пришлось прибегнуть к внешним приемам игры. И сразу же—фальшь и ложь, которые отчетливо видны на экране.

Вряд ли можно заставить артиста, поющего партию Бориса Годунова, начать играть со сцены смерти героя или предложить актеру работать над образом Отелло с момента удушения Дездемоны!

Я вспоминал всю свою работу в кино. Обычно мы старались работать и снимать сцены в последовательном порядке. Ко всем же трудностям работы над образом Дон-Кихота прибавлялось и то обстоятельство, что снимать фильм начали с объекта «постоялого двора». Правда, иной раз бывает очень полезно окунуться в самые сложные сцены в начале работы, для того чтобы к ним вернуться в конце. Я отлично понимал задачу, поставленную режиссером, соглашался с его трактовкой образа и был готов преодолеть все трудности во имя достижения нашей цели...

28 февраля. Осваивали эпизоды боя с погонщиком мулов. Снимали общий план с массовкой и эпизодическими персонажами, издевающимися над Дон-Кихотом. Сняли бой от начала и до конца при свете факелов, под крики восторженной толпы—три дубля на широкий экран и один на обыкновенный. Чувствовалась творческая атмосфера, играли неплохо. Однако бой был весьма утомительным. Мы не жалели своих сил, хорошо усвоенные приемы позволили не стесняться при сильных ударах и при защите.

1 марта. Продолжение освоения эпизода «на чердаке» после боя с погонщиком мулов. Я сел за грим в 12 часов дня. Сегодня В. Ульянов гримирует меня уже десятый раз. Одновременно гримировался и В. Васильев, для которого был сшит точно такой же костюм, как и мой. Сегодня он должен был помогать мне. При нем устанавливали свет, с его участием намечались мизансцены. Васильев в полном гриме и костюме значительно раньше меня пришел в павильон. В перерыве к нему подошла женщина, сотрудница «Ленфильма». Она обратилась с просьбой сообщить, как обстоят ее дела. Васильев ничего не мог понять. Женщину он увидел впервые. Это была сторожиха «Ленфильма», она приняла Васильева за меня и интересовалась ответом на поданное мне, как депутату Верховного Совета СССР, заявление. Нас этот случай развеселил и обрадовал. Значит, неосведомленные товарищи принимают моего дублера за меня. Можно будет, если понадобится, на средних планах снимать вместо меня В. Васильева.

Снимали продолжение сцены боя—тот момент, когда Дон-Кихота защищает Мариторнес: «Не трогайте синьора, уходите!» Волчек ловко отталкивала погонщика, и он, отлетая, падал в корзину, после чего вся толпа уходила во двор. Сняли три дубля на широкий экран и один на обыкновенный. Остальное время посвятили репетиции Толубеева—Санчо.

2 марта. Сел гримироваться в 8 часов утра. Сцену на чердаке решили снимать одним куском—панорамой. Аппарат сначала фиксировал уходящих с Мариторнес, затем переключался на Дон-Кихота, восхищенного благородным поступком Мариторнес. Начинается воскрешение сил Дон-Кихота. Таинственность ночи в заколдованном замке порождает романтическую экзальтацию рыцаря и предвкушение победоносного боя с волшебником Фрестоном. Дон-Кихот стремился окончательно развеять сомнения Санчо и убедить его, что он находится в заколдованном замке.

Дон-Кихот разыскивал свой меч, затем подбегал к нему, выдергивал из доски, быстро убегал и, в конце концов, падал в изнеможении. Этот большой кусок нужно было сыграть на одном дыхании до последней фразы, произносимой в подвале, в бое с бурдюками: «...Я победил, но мне нехорошо. Санчо! Санчо! Где же ты?...»

Сняли три дубля на широкий экран, два—на обыкновенный. Съемка оказалась довольно утомительной. Самое сложное то, что я в стремительной по ритму сцене должен вставать на те места, которые намечены и освещены оператором Москвиным, а таких мест было пять.

Необходимо окончательно уточнить костюм, латы, обувь и сделать это срочно.

3 марта. Просмотрели отснятую вчера сцену. Решили, что следует вести ее в другом ритме. Ошеломленный благородным поступком Мариторнес, Дон-Кихот живет мыслью о ней и глядит в ее сторону, когда она уходит. Дальше, в сцене Санчо следует делать меньше жестов, не сгибаться, не поднимать плечи... Как замечательно экран фиксирует ошибки!

10 марта. Три дня подряд репетируем сцены «постоялого двора», начиная с седьмой дороги. Удивительно легко вести диалог с Толубеевым—Санчо. Понимаем друг друга с полуслова. Опыт совместного участия в спектаклях дает себя знать. Нелегко было найти характер диалога, который начинался с междометий, восклицаний и стонов избитых до полусмерти людей.—«Я слышу тебя словно издали, так у меня шумит в ушах»... Где-то слова подменялись жестом: невозможно выговорить, произнести слово. Восторженно реагируя на новое прозвище «Рыцарь Печального Образа», Дон-Кихот начинал с трудом: «Мне чудится, что мудрец, который

напишет когда-нибудь историю наших подвигов, вложил эту мысль в твою...». Вместо следующего слова—«голову»,—я показывал средним пальцем на лоб Санчо и едва продолжал дальше: «потому что...», и опять, вместо слова «моя» прикладывая руку к своей голове, заканчивал: «уж очень шумит». В споре с Санчо о «заколдованном замке» необходимо было дорисовать этот «волшебный замок» жестом, увеличить его размеры. Обращаясь к двум девицам сомнительного поведения, я произносил в витиеватом стиле: «...О, синьориты, если Вам нужен рыцарь для защиты вашей невинности, прикажите—и я умру, охраняя вашу честь...».

К тому, что было уже найдено в сцене с Мариторнес на чердаке, требовалась еще большая искренность, ласковость. В сцене после драки с погонщиком мулов, когда Дон-Кихот предвкушал последний и победный бой с Фрестоном, следовало избежать риторики, напыщенности в жестах, в интонации, не педалировать в них согласную «р», что делалось при исполнении предыдущих Дон-Кихотов. Сцены на лестнице и в подвале репетировать было невероятно трудно—в этих сценах Дон-Кихот доходит до апогея безумия.

Повторили все сцены и диалоги сценария, пробовали некоторые куски играть гомеопатическими дозами, то есть не играть, а жить в образе, выражая состояние минимальными средствами. Кажется, что двигаемся вперед. Большое число репетиций себя оправдало. Решили в полную меру воспользоваться еще двумя экспериментальными освоениями широкого экрана.

С 15 марта должен начаться съемочный период! И уже весь отснятый материал пойдет, как шутя говорят в кино, не в корзину, а в картину...

14 марта. Два дня усиленно репетировали те сцены на чердаке и во дворике, где участвует Санчо. Были проведены две последние экспериментальные съемки. Старались использовать все возможности, чтобы снять как можно большее количество вариантов. Снова начали снимать с наиболее трудной сцены—сцены с Мариторнес. После внесения поправок в мизансцены и в текст сценария мы свели длинную реплику: «... Графиня, я столь разбит...» и т. д. к трем словам: «Графиня, какая высокая честь!», ибо удлиненная фраза позволила бы Мариторнес понять, что с нею другой человек.

Отсняли очень хорошо отрепетированную сцену, условно названную нами «Промедление наносит ущерб всему человеческому роду». Решили снять сцену в павильоне «постоялого двора» одним куском. Метраж—100 метров. Здесь же было и начало сцены: «Более упрямого человека, чем ты, не найти в целой Ламанче». Затем было запечатлено, как Дон-Кихот воспроизвел очаровательную картину пробуждения утра; отсняли также выезд Дон-Кихота с оруженосцем Санчо для свершения подвигов.

Начались съемки сцен: испытание прочности шлема, сомнения Санчо, подвиги во имя обретения будущего губернаторства.

Для того чтобы «снизить» романтическую выспренность, Г. М. Козинцев предложил мне во время речи героя в наиболее возвышенных местах ударять рукой по лбу, по щекам, отгоняя комаров. На репетиции это было очень смешно и приближало мечтателя к реальности.

Ударяя мечом по шлему, Дон-Кихот одновременно должен был отвечать на поклон проходившего мимо него крестьянина и затем подзывать кур и цыплят, кормить их крошками хлеба.

В кадре был установлен ослик, взятый из зоологического сада, и я входил к Санчо в черном плаще, в черной шляпе, подпоясанный мечом. Репетировали эту сцену несколько раз; сняли ее в двух вариантах. На этом закончился период освоения широкого экрана, закончился предсъемочный репетиционный и вообще большой подготовительный период.

«Внимание! Начали!»

15 марта. Начинаем съемки более или менее подготовленными. В. Ульянов сегодня гримировал меня в четырнадцатый раз. Грим окончательно определен. По ходу съемок будем находить дальнейшие тонкости и очертания деталей. Решили делать два варианта грима. Первый—от начала картины до сцены с бурдюками, второй—начиная с болезни Дон-Кихота.

Репетиций было очень много и, казалось, достаточно, чтобы приступить к съемкам, но все же для проникновения в образ Дон-Кихота требуется значительно больше времени.

Ровно в 10 часов пришел в павильон. А. Москвин уже устанавливал свет и приборы.

Г. М. Козинцев просил нас с Мариторнес повторить только схему куска, с тем чтобы сохранилась непосредственность речи.

А. Москвин был готов снимать, задерживали съемку звукооператоры. У них что-то не ладилось. Особой торжественности на первой съемке не ощущалось, так как мы уже давно работали в этом павильоне. Г. М. Козинцев несколько раз с улыбкой говорил: «Довольно примеряться, пора уже работать и выдавать полезный метраж». Памятуя свой опыт работы в кинематографии, я старался в перерывах шутить и поддерживать бодрое состояние духа, столь необходимое для творчества. До перерыва успели снять один дубль. Самочувствие было хорошее.

Во время перерыва я проходил в четвертый павильон. Здесь был вывешен сигнал тишины: режиссер

Я. Фрид снимал фильм «Дорога правды». Шли съемки эпизода партсобрания. На сцене был установлен стол президиума, покрытый красным бархатом, в зале сидели участники собрания. В кадре мои друзья: Т. Макарова, О. Жаков, К. Скоробогатов, А. Борисов и другие. После отбоя сигнала «тишина» я приветствовал товарищей рыцарским поклоном.

После перерыва сняли еще по два дубля для двух вариантов. Как будто бы все шло правильно. Неужели с этой сценой все покончено? Не верю! В оставшееся время сняли укрупненно удары меча по хлысту погонщика мулов. Короткие монтажные планы. Ровно в 6 часов 30 минут смена была окончена. Переодевание и разгримировка заняли около часа. Пришел домой в 8 часов вечера. Фактически съемочный день будет продолжаться не менее 12 часов. Весь вечер перебирал в памяти подробности съемок сцены с Мариторнес. Наверняка, еще вернемся к ней! Завтра вставать в 6 часов 30 минут утра.

16 марта. В 10 часов утра вошли в павильон. Начали репетировать сцену с Санчо. Еще несколько упростили мизансцены. Все шло гладко, за исключением поисков меча. Получалось немного деланно. Бедняга Толубеев замучился окончательно; он сидел на корточках в бочке, все время чихал, задыхаясь от пыли. К концу смены успели снять деталь—меч, вонзающийся в доску.

17 марта. Утренняя смена. Сцена Санчо и Мариторнес. Уход за больным Дон-Кихотом. В последние годы, шутя, я часто говорил, что сниматься в кино можно лежа, или, в крайнем случае, сидя, но не стоя. Согласен сниматься в нескольких картинах, где герой лежит в постели больной или находится в летаргическом состоянии... Сегодня у меня была реальная возможность ощутить это состояние. Всю смену лежал, даже немножко вздремнул, убаюкиваемый диалогом Толубеева и Волчек.

Приехал Б. А. Эдер, приглашенный подготовить сцену со львом. Мой четвероногий партнер—молодой лев по имени Василий, сын знаменитого Цезаря, двадцатилетнего обитателя зоопарка, о котором писал в своих воспоминаниях Ю. М. Юрьев.

Родился Василий Цезаревич около двух лет тому назад в зоопарке. Мать чуть было не удушила сына при его появлении на свет божий. Добрые люди взяли его на воспитание. До пяти месяцев Василия искусственно вскармливали молоком из рожка. Затем он был водворен обратно в зоосад и помещен в клетку вместе с молоденькой собачкой по кличке Лайка, с тех пор они друг без друга жить не могут. Б. Эдер приступил к воспитанию и дрессировке льва. Мне сообщили адрес Василия Цезаревича—ленинградский зоопарк, львятник, второй вольер. С моими четвероногими партнерами, стало быть, все в порядке. Скоро начну знакомиться с ними.

20 марта. Освоение и съемка «подвала». Репетировали и снимали пробег вдоль бурдюков. Затем комбинаторы приступили к съемке проб смеющихся бурдюков. Подготовили и отрепетировали бой. Первый раз пробовали пробивать мечом бурдюки. Во время съемки, подходя ближе к аппарату, удачно проколол мечом четыре бурдюка, из всех заструилась подкрашенная вода. Перейдя на средний план, нанес впереди стоящему бурдюку четыре раны. Из одной струя ударила мне в плечо, из другой—почти прямо в съемочный аппарат. Выдержал намеченный ритм сцены, застыл в затемнении. Бой шел в строгом ритме—обессилев, возвестил о победе и, склонив голову, потерял сознание. Бурдюк постепенно худел на наших глазах и, наконец, свалился.

Проба прошла удачно, но с комбинированными съемками придется еще много повозиться.

23 марта. В эти дни ежедневно в 10 часов утра входил в павильон; снимали сцены «чердака» и «подвала». Большую помощь оказывает В. Васильев. На него устанавливают свет, и он же действует на дальних планах, это в значительной мере облегчает мне тяжелую работу и сохраняет силы для основных сцен. Опять на съемку пришла сторожиха, долго стояла и смотрела то на меня, то на Васильева, боясь, очевидно, вторично перепутать. Так и ушла из павильона. После съемки, уже разгримированный, побеседовал с ней.

24 марта. Утренняя смена. Досъемки «чердака». За шесть с половиной часов еще раз сняли по одному дублю—все сцены с Санчо и Мариторнес. Не верится, что к сцене с Мариторнес больше не вернемся. Как она мучительно далась!

27 марта. Познакомился с приехавшим из Москвы испанским художником Альберто Санчесом. Прослушал репетицию музыки к танцу на постоялом дворе. Альберто Санчес задушевно напевал народную испанскую песню, сразу записывали для нее аккомпанемент гитары, и тут же известный гитарист С. Сорокин играл, а балетмейстер Нина Александровна Анисимова намечала рисунок и движения танца.

28 марта. Сняли общий план прихода на постоялый двор. Укрупнили с других точек. Я распределил свои силы с тем, чтобы с подъемом сыграть сцену, где мой герой любезно предлагал свои услуги окружавшему его обществу.

В перерывах, когда я доставал из карманов обычные письма, бумаги, не имеющие отношения к филь-

му, мне попадались записки ошеломляющего содержания: «Ах вот вы где, проклятый! Довольно смеяться над рыцарскими подвигами! Вы все смеетесь, умрите же!»

Имея обыкновение перед съемкой выписывать свой текст на отдельных листочках, я неожиданно находил их позже среди прочих деловых бумаг.

На днях в театре мне нужно было поговорить с одним товарищем по очень важному делу; вместо того чтобы назвать его имя, я крикнул: «Послушай, Санчо!»

2 апреля. Съемка «лестницы». Наиболее ответственный и труднейший кусок из всего комплекса сцен «постоялого двора», условно названный нами «Голгофа»—страдания во имя человечества! Сцена является продолжением диалога с Санчо на чердаке, уже отснятого нами. Тогда, в финале сцены, выхватывая меч из доски, Дон-Кихот в экстазе с возгласом: «Берегись, Фрестон! Вперед, вперед, ни шагу назад!»—бросался к выходу, выбегая, спотыкался о натянутую «доброжелателями» веревку и падал. Это уже было снято со стороны спины убегающего Дон-Кихота. Теперь важно было встретить его, падающего лицом к аппарату. В этой сцене, действуя как бы в бреду, я произносил страстный монолог, в котором выражалась любовь к людям, глубокая вера в будущее человечества. Этот монолог прерывался все новыми и новыми издевательствами над больным человеком со стороны злой, хохочущей толпы. Вначале на Дон-Кихота выливали кувшин с холодной водой, затем специально для него строили провал в подвал. Репетировать эту сцену заранее не представилось возможным. Мне предстояло «без разбега» найти высшую точку эмоционального состояния героя, ту самую высокую ноту, которая, как мы заранее определили, звучит лишь дважды на протяжении картины.

Весь монолог, прерываемый издевательствами над бедным идальго, должен идти под громкий хохот обитателей постоялого двора. Трудность съемки усугублялась еще одним немаловажным обстоятельством: в этот вечер мне предстояло играть выездной спектакль «Они знали Маяковского». Меня обещали отпустить со съемки не позже четырех часов дня. В павильоне примерно разметили мизансцены. Мне важно было как можно удобнее расположиться и подготовить себя к моменту падения. Во время репетиций и установки света у меня сильно болели руки и ноги. Старался принимать положение наиболее удобное, так чтобы мускульное состояние соответствовало внутреннему напряжению. Распределили куски монолога, который я произносил после падения. Когда все моменты были уточнены и началась окончательная установка света, мне было предоставлено время для подготовки к съемкам следующей сцены. Оберегая мой покой, Григорий Михайлович Козинцев просил товарищей оставить меня одного, с тем чтобы я смог сосредоточиться перед трудной и ответственной сценой.

Перед началом съемки А. Москвин попросил меня еще раз показать все перемены в положении моей фигуры. В павильоне было очень много актеров и стоял гул, который выводил из творческого состояния. После окончательных поправок света начали съемку. Я успел сосредоточиться до того, как был дан сигнал «мотор!» Сцена началась в должном накале, но, после того как на меня вылили помои, мне показалось, что реакция толпы—хохот, визг—заглушает продолжение монолога. Со слов «это самый трудный рыцарский подвиг—увидеть человеческие лица под масками, которые напялил на вас Фрестон!» я почувствовал, что начинаю все комкать

В финале куска я правильно переменил позу для дальнейшего падения вниз. Решили снять второй дубль. Первый меня уже вдохновил, и мне было легче сосредоточиться, прийти в необходимое состояние. Во втором дубле начал также с монолога: «Не верю, синьоры!..». Слова, как заметил режиссер, звучали искренне. Вторую часть куска сыграл в том же хорошем накале. Замечаний больше не было, но решили снять еще один раз. По ощущению третий дубль показался самым лучшим. Участвующие и окружающие товарищи говорили, что они ощутили подлинное волнение. Начали устанавливать кадр для обыкновенного экрана. Я отдал все силы для съемок широкоэкранных дублей и был уже в какой-то степени опустошен. Перестановка аппарата, уточнение света отняли много времени, и два дубля, снятые на обыкновенный экран, задержали меня еще на два часа. Начал поспешно разгримировываться. В театре надо было быть самое позднее в 7 часов. Быстро умылся, переоделся, поехал домой, пообедал—и сразу же в театр. Еле хватило сил, чтобы доиграть спектакль. Едва добрался домой. Стало совершенно ясно, что в день спектакля ни о каких съемках не может быть и речи. Ведь я ушел в этот день из дому на «Ленфильм» в 7 часов 45 минут, вернулся после спектакля в час ночи.

Актеру, исполнителю главной партии в опере, создает должную творческую атмосферу уже сама увертюра. Она подготавливает и его и зрителей. В драме актер сам должен создать настроение, принести его на сцену и заразить им зрительный зал. В первом и особенно во втором случае этому помогает чуткий, восприимчивый, внимательный зритель.

В кинематографии же неизвестно—кто кого вдохновляет и кто кого должен вдохновлять—здесь ясно одно: обстоятельства и технология съемок очень часто не способствуют работе актера. Создание акте-

ром творческого настроения в таких условиях равносильно подвигу.

На этот творческий подвиг актера прежде всего вдохновляет и должен вдохновить талант режиссера.

Разумеется, мы должны ценить искусство кинооператора и звукооператора, которые осуществляют творческие замыслы режиссера. Завершенный фильм идет в массовую печать, где могут ухудшить качество вашей работы. Качество массовой печати должно учитываться всеми создателями фильма, рассматривающими картину как истинное произведение искусства. Техника в кино, условия съемки весьма часто могут свести на нет усилия актера. Мне кажется, что неудача фильма «Дон-Кихот» с участием Ф. И. Шаляпина (режиссер Пабст, Франция, 1932—1933 гг.) заключалась вовсе не в том, что в основе фильма был посредственный сценарий. Г. М. Раппапорт, режиссер студии «Ленфильм», был ассистентом Пабста во время этой постановки, и он рассказывал мне подробно о создании фильма. Шаляпину очень трудно было выполнять задания режиссера, оператора и звукооператора. Найденный и открытый великим артистом так называемый «оперный реализм» был противопоказан технике актера в кино.

Это его мучило. Он никак не мог спокойно принять сигнал «стоп!», для него он звучал оскорбительно. Кто имеет право останавливать самого Шаляпина в момент творчества!..

Музыка для фильма была написана композитором Жаком Ибером. Записывали ее вместе с голосом Шаляпина синхронно, тут же в павильоне. Затем, по контракту, Шаляпин должен был сыграть два варианта—на французском и на английском языках. Если французским он владел в совершенстве и тут все шло легко, то в момент создания английского варианта перед каждой съемкой он слушал исполняемый для него английский текст и сразу же после этого вставал перед аппаратом и играл Дон-Кихота на английском языке.

Эти сложности создали у гениального артиста чувство растерянности, и он, естественно, не мог сосредоточить все внимание на создании образа.

Я все же с большим удовольствием и волнением неоднократно смотрел этот фильм. Финал фильма был удачным, особенно сцена с мельницей, а также приезд Дон-Кихота, посаженного в клетку и доставленного в таком виде в Ламанчу, где пылал костер. Шаляпин глядел на догорающие книги и пел заключительный романс. Затем в кадре оставалась одна книга, постепенно исчезало пламя, страницы книги разглаживались, и при продолжающемся пении аппарат фиксировал первую страницу, на ней было написано: «Сервантес. Дон-Кихот».

(*Окончание следует*)

„ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КИНО" ЖОРЖА САДУЛЯ

Государственное издательство иностранной литературы выпускает книгу известного французского критика и историка кинематографии Жоржа Садуля «История искусства кино».

Оригиналом для перевода послужил текст 4-го французского издания, вышедшего в Париже в 1955 году.

Книга Ж. Садуля охватывает период от зарождения кино до начала второй мировой войны и в заключительных очерках касается вопросов положения кино в военное и послевоенное время. В этом однотомнике использован обширный материал пяти опубликованных им ранее томов «Всеобщей истории кино», а также новых томов, над которыми автор продолжает работать до настоящего времени.

Таким образом, с выходом в свет этой книги советские читатели получат первую на русском языке историю мировой кинематографии.

Приложения содержат хронологические таблицы и фильмографические сведения.

Издательство значительно дополнило количество иллюстраций, добавив свыше ста репродукций кадров из советских фильмов.

Книга выйдет со вступительной статьей Г. Авенариуса и новым предисловием автора, написанным для советского издания.

Переводом «Истории искусства кино» Ж. Садуля, которая выйдет вслед за книгой Р. Мэнвелла «Кино и зритель», издательство завершает свой тематический план этого года по разделу литературы о кино. Вместе с вышедшей работой Линдгрена «Искусство кино» этот план составляют всего три названия. Следует пожелать, чтобы издательство, удачно начав в текущем году переводы ряда книг по кинематографии, в дальнейшем знакомило своих читателей с трудами более широкого круга прогрессивных зарубежных деятелей киноискусства.

Никита Богословский

КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО

ДЛЯ СЦЕНАРИСТО́В И РЕЖИССЕРОВ, РАБОТАЮЩИХ НАД ФИЛЬМАМИ О КОРИФЕЯХ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ ПРОШЛЫХ ЛЕТ

ОТ АВТОРА

В последнее время с наших экранов почему-то исчезли новые фильмы-биографии великих ученых или великих художников прошлого (если не считать недавней телепостановки «Менделеев»). В чем дело? Почему исчезли? Не оттого ли, что иссяк запас соответствующих сценариев? Или, может быть, потому что до сих пор теоретически не обобщен прежний опыт?

Так или иначе, но мы считаем своим долгом содействовать скорейшему отведению на наших экранах должного места для новых, так называемых биографических фильмов. С этой целью мы и написали данное «Руководство», в основу которого положен опыт некоторых прошлых фильмов.

Итак, прежде всего—

ОСНОВНЫЕ ПЕРСОНАЖИ

1. ВЕЛИКИЙ УЧЕНЫЙ

Жизнь его следует развернуть в фильме, начиная с грудного возраста и кончая днем смерти. Род деятельности—химия, физика, физиология, генетика, самолетостроение, путешествия—любой из них или все вместе, поскольку это не имеет значения; сюжет строится одинаково, вне зависимости от профессии героя.

Черты характера: два-три чудачества, интенсивная непримиримость в научных суждениях. С женой ласково благодарен. К ученикам исключительно внимателен и уделяет их жизни и быту гораздо больше внимания, чем своей семье. На редкость ласков со старым слугой Прохором (Еремеем, Тимофеем). В разговорах с представителями чиновно-бюрократических верхов Петербурга смел до дерзости, что, однако, проходит без всяких для него последствий. Никогда не спит, ничего не ест (про вино и говорить излишне!). Днем работает с учениками в лаборатории или гуляет один, произнося монологи. В конце жизненного пути произносит речь на полторы-две части, поддерживаемый под руки двумя учениками.

Желательно побольше речей с техническими и специальными терминами (особенно в случаях, когда увлеченно разговаривает с женой или слугой). Для большего удобства в этом амплуа в разных картинах следует снимать одного и того же актера.

2. ЖЕНА ВЕЛИКОГО УЧЕНОГО

При написании роли для этого персонажа следует обратить внимание на крайнюю лаконичность реплик. Рекомендуем основные из них:

а) «Да, милый!»
б) «Нет, милый!»
в) «Сейчас я принесу тебе чай!»
г) «Я уверена, что ты прав!»
д) «Дети, не шумите, отец не спал всю ночь!»
е) «Ему очень плохо, доктор, я знаю, хотя он от всех и скрывает свое недомогание!»
ж) «А помнишь, милый, как мы в первый раз встретились с тобой вот здесь, около этого бука (клена, липы, дуба)!»

Авторам следует учесть также, что лицо жены ученого совершенно не меняется с годами, она только седеет.

Авторам картины следует добиваться, согласно существующим правилам, максимальной бесцветности, робости и забитости этого персонажа.

3. ВЕРНЫЙ СЛУГА ПРОХОР (ЕРЕМЕЙ, ТИМОФЕЙ)

Время не касается этого персонажа. Он нянчит будущего ученого, когда тот в грудном возрасте, и закрывает престарелому ученому глаза в конце фильма (перед последним кадром, когда ученый все-таки опять открывает глаза, чтобы посмотреть в бу-

дущее!). В любом случае ему 60—65 лет! Он ворчлив, хотя под неприветливой внешностью скрывается нежное сердце. В лексике этого персонажа необходимы характерные словечки в народном духе (см. Даль «Пословицы и поговорки русского народа»). На жену ученого внимания не обращает, слушает только хозяина. Например:

«Жена. Прохор, закройте окно, Илларион Эдуардович может простудиться!

Прохор. Да уж, увольте, матушка, они, небось, сами знают, что им для ихней науки пользительней!» и т. п.

Можем также рекомендовать следующий испытанный прием: когда семья ученого остается без денег (а это обязательно должно случиться!) и уже должны описывать имущество, Прохор, кряхтя, лезет в свой сундучок и отдает прослезившемуся от умиления ученому все свои сбережения—62 рубля 40 копеек серебром.

Очень профессионально разбирается в научных делах своего хозяина. Помрежу проследить за тем, чтобы артист умел волочить ноги. (Женской прислуги в биографических фильмах не бывает!)

4. ЛЮБИМЫЙ УЧЕНИК

Показывается в фильме несколько раз: 1) когда приходит проситься в любимые ученики; 2) когда защищает идеи своего учителя перед толпой белоподкладочников и университетской золотой молодежи; 3) используется как фон, когда ученый в лаборатории завершает великое открытие; 4) когда прячется в чулане, убежав из ссылки (ночной разговор с ученым в чулане); 5) когда бежит к больному учителю закрывать глаза, но зритель уже заранее знает, что он опаздывает на одну минуту.

5. НЕВЕСТА УЧЕНИКА

То же самое, что и ученик, только учится не в техническом институте, а на Высших женских курсах. Ушла из дому от богатых родителей и живет уроками.

Беличья шапочка и муфточка, короткий жакет, отделанный кроликом,—ее костюм зимой и летом, весной и осенью.

В неурочное время, взявшись за руки, бегает по улице с женихом.

6. ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ВЫСШЕЙ ЧИНОВНОЙ БЮРОКРАТИИ

Сухой старик с каменным лицом в камергерском мундире. Обратить особое внимание на максимальное количество орденов и на массивность письменного стола, за которым в продолжение всей сцены и сидит этот персонаж. Необходимо проследить за тем, чтобы кабинет был возможно больше и чтобы паркет в нем блестел как можно ярче. Необходимо также побольше двуглавых орлов всевозможных размеров.

Когда будет сниматься сцена посещения великим ученым сановного бюрократа, следует не забывать об эффектной панораме—ученый в потрепанной визитке долго идет в сопровождении чиновника по анфиладе роскошных залов. Сцена встречи его с бюрократом сначала идет спокойно, но потом ученый начинает кипятиться и произносит большой обличительный монолог. В просьбе ему неизбежно отказывают. По уходе ученого следует снять крупным планом руку сановника, бросающую в корзину для бумаг прошение ученого...

●

Пользуясь перечисленными выше действующими лицами и небольшим количеством массовых сцен (студенческая сходка, бурное заседание в университете, катанье на тройках, бал в Дворянском собрании и т. п.), можно незамедлительно начинать работу над фильмом.

Авторам следует только тщательно следить за тем, чтобы не создавалось путаницы имен основных героев в каждом отдельном случае, и правильно вставлять в диалоги соответствующую техническую терминологию.

Не следует также отклоняться от основного, давно установившегося, стабильного сюжета—зрители уже к нему привыкли, и сбивать их с толку не следует.

При желании ученого может заменить писатель, художник, композитор, актер. Главное—не менять основных персонажей, сюжета и схемы диалога!

Примечание. Автор «Руководства» не настаивает на своих рекомендациях, если создатели новых фильмов найдут более оригинальные и художественно убедительные решения.

М. Высоцкий

НОВЫЙ ШАГ КИНОИСКУССТВА

В результате проведенных в последние два года работ на студии «Мосфильм» создана необходимая техническая база, позволяющая вести съемки нескольких фильмов для широкого экрана. Теперь, после того как поставлены первые отечественные полнометражные широкоэкранные фильмы, можно подвести некоторые итоги и наметить дальнейшие пути развития широкоэкранного кино, с учетом также и зарубежного опыта.

Известно, что обычный экран виден с лучшего места в зрительном зале по ширине под углом примерно 24°, а по высоте—17°. Эти угловые размеры меньше поля ясного ви́дения у человека (около 40° в горизонтальной плоскости и 20°—в вертикальной). Широкий экран значительно больше соответствует особенностям человеческого зрения. При этом впечатление усиливается стереофоническим звуком.

Таким образом, новое кинематографическое зрелище, в особенности если учесть еще и цветопередачу, значительно лучше воспроизводит реальную действительность.

Вот почему имеются все основания полагать, что широкоэкранное кино—это отнюдь не временное увлечение, а новый этап развития искусства и техники кинематографии. Достаточно сказать, что из 110 000 коммерческих кинотеатров, имеющихся во всем мире,—50 000 уже переведены на широкий экран.

ОСОБЕННОСТИ СЪЕМОЧНОГО ПРОЦЕССА

Можно считать установленным, что съемка широкоэкранных стереофонических фильмов требует помимо новой техники и технологии и нового творческого подхода. Новый формат кадра с соотношением высоты к ширине 1 : 2,55 позволяет располагать действие по всей ширине экрана, достигающей в кинотеатрах 12—15 и более метров.

Если в расчете на обычный экран, с соотношением сторон 1 : 1,38, режиссер, делая раскадровку сцены, разбивал ее на несколько планов, то теперь, когда кадр вбирает большее пространство, сцену можно снимать одним планом. Более того, как показала практика частая смена коротких планов при широком экране смотрится неприятно.

Первоначально существовало мнение, что на широком экране плохо компонуется крупный план. Однако первые же съемки широкоэкранных фильмов опровергли это мнение.

Крупный план можно строить, включая окружающую среду, с использованием второго и третьего планов. Эмоциональное воздействие крупного плана при широком экране несравненно сильнее, потому что зритель не видит подступающих со всех сторон рамок экрана.

Здесь уместно вспомнить, что крупный план берет свое начало от немого кино, в котором иногда необходимо было показать выражение лица только потому, что не существовало диалога, который мог бы объяснить сцену. Крупный план был перенесен в звуковое кино и до сих пор остается весьма ценным выразительным средством. Однако в широкоэкранной кинематографии крупные планы должны решаться по-новому. Когда возникает необходимость в крупном плане человека, лучше снимать его до груди или до пояса. При этом можно построить интересные композиции с применением стереофонического звука.

Кинорежиссер имеет значительно большую, чем раньше, возможность перемещать актеров сообразно логике драматической ситуации, ему предоставлена большая свобода действий. Он не должен беспокоиться о том, чтобы огра-

ничить действие рамками кадра старого образца. Теперь ему не надо прибегать к частому панорамированию и большому количеству съемок с движения с помощью кранов, тележек и т. д.

В обычном фильме кинорежиссер имел возможность показать крупный план, но часто испытывал затруднения при попытке создания такой композиции, при которой лицо актера было бы видно на фоне большой массовой сцены.

Широкоэкранное кино обеспечивает ему эту возможность. Можно совместить широкие массовые сцены и интересные панорамы с крупным планом и притом не одного актера, а нескольких одновременно.

Приведем пример. Допустим, в фильме необходимо показать действие, происходящее в большой аудитории или на сходке. В обычном фильме следовало бы сначала дать общий план места действия. Далее необходимо было бы перейти на укрупнение и показать основных действующих лиц. Затем надо было бы снять несколько кадров, показывающих реакцию аудитории, и отдельно—кадры, показывающие реакцию основных действующих лиц и т. д.

Эта же сцена в широкоэкранном фильме может быть снята весьма просто—установкой камеры в каком-нибудь месте, охватывающем все действие, поскольку камера с анаморфотной оптикой вмещает значительно больший диапазон. Имеется возможность скомпоновать действие в кадре таким образом, что будут видны крупным планом все основные персонажи, окружающие их актеры второго плана и даже участники массовки. Зритель будет следить и за реакцией аудитории на речь выступающего, и за самим выступающим—и всего этого можно добиться без единого перемещения камеры.

Но эта особенность широкоэкранного фильма требует от режиссера большой работы с участниками массовых сцен—они должны играть, жить в образе.

Чтобы получить высококачественное широкоэкранное изображение по всем основным показателям—резкость, цветопередача, композиционное построение и прочее,—необходимо выполнить ряд художественно-технических условий. В частности, следует строго соблюдать технологический режим. Немаловажную роль в получении высокохудожественного широкоэкранного изображения играют выбор декорационных сооружений, правильность построения мизансцены, соответствующие освещение и экспонометрия.

При разработке эскизов декораций, разумеется, необходимо учитывать новое соотношение сторон кадра—1 : 2,55. Мизансцены должны разрабатываться с учетом эффективного использования всей площади нового кадра и стереофонической записи звука.

Как показала практика, количество планов в широкоэкранном фильме обычно сокращается вдвое по сравнению с обычным фильмом. Это обстоятельство следует иметь в виду при разработке режиссерского сценария. Короткие планы и так называемый «рваный» монтаж малопригодны в широкоэкранном фильме, в особенности при стереофоническом звуке. Монтажные планы должны быть в два и более раз длиннее, чем в обычных фильмах.

НОВОЕ В ТЕХНИКЕ

Представляется полезным на основе уже имеющегося опыта сделать несколько сугубо специальных технических замечаний для режиссеров и операторов, готовящихся к работе на широкий экран.

При всех прочих равных условиях качество широкоэкранного изображения в значительной степени зависит от разрешающей способности объективов и приставок и от тщательной совместной юстировки сферических объективов и анаморфотных приставок на камере в целях сохранения жесткой соосности всей оптической системы. Последнее обстоятельство следует проверять в начале и в конце каждой съемки.

Резкость изображения, даваемого анаморфотным объективом, должна обеспечить возможность увеличения его на широком экране, однако почти все анаморфотные системы, применяемые в настоящее время, обладают меньшей резкостью, чем хорошие сферические объективы.

Установлено, что колебания анаморфотного фактора в пределах от 1,9 до 2,2 не дают практически заметного для зрителей искажения на экране. Выяснено также, что чем больше фокусное расстояние сферического объектива, тем равномернее распределяется значение анаморфотного фактора по полю изображения. Так, например, при съемке с объективом $F=100$ *мм* изменение анаморфотного фактора по всему полю незначительно и мало заметно.

Основной набор анаморфотной оптики F—50, 75 и 100 *мм*. Разработана, изготовлена и

применяется также оптика $F=40$ *мм*. Большинство съемок обычно приходится проводить при диафрагме 4,5—5,6.

При съемке объектов, имеющих на переднем и дальнем плане ярковыраженные горизонтальные и вертикальные линии архитектурных элементов, сравнительно малая неточность в установке камеры по высоте и ракурсу почти всегда ведет к искажениям на экране.

Быстрое движение актеров по переднему плану или быстрая панорама по неподвижному объекту обычно ведут к браку изображения из-за неприятного явления, известного под названием «стробоскопического эффекта», более заметного в широкоэкранном кино. Значительно лучшие результаты обеспечивает диагональное перемещение актеров.

Так как анаморфотная оптика искажает архитектуру при ракурсах, необходимо при съемке следить за тем, чтобы эти искажения не выходили за пределы допустимых.

Чтобы получить наилучшие возможные результаты, следует отбирать для съемки кинопленки с высокой разрешающей способностью и достаточно большим контрастом. Общее повышение разрешающей способности негативной пленки должно быть не менее чем на 25—30% по сравнению с существующей (т. е. вместо 40—45 линий на 1 *мм* необходимо получить по меньшей мере 50—60 линий на 1 *мм*). Разрешающая способность позитивных пленок должна быть почти в два раза выше, чем негативных. Только в этом случае удастся передать все детали, имеющиеся в негативе.

Контраст позитивных пленок должен быть поднят до 2,3—2,5. Вместе с тем следует снизить розовую вуаль, доходящую в настоящее время до плотности 0,35—0,4.

При съемке цветных широкоэкранных фильмов по способу с анаморфотной оптикой освещение декораций производится как и при съемке обычных фильмов, однако с некоторым увеличением количества света в целях обеспечения возможности диафрагмирования объектива до величины 5,6, что крайне необходимо для получения наилучшей резкости изображения.

В связи с этим общая потребляемая мощность электроэнергии для операторского освещения увеличивается примерно на 30%.

Характер освещения должен быть несколько более контрастным, учитывая, что позитивное анаморфированное изображение растягивается по горизонтали в два раза при проекции на широкий экран.

Съемки широкоэкранных фильмов производятся на цветную кинопленку отечественного производства типа ДС-2.

Следует особо тщательно выверять состояние фильмового канала съемочной камеры, равномерность хода пленки и пр.

Использование анаморфотных оптических систем при съемке и проекции, имеющих свои недостатки, и качество пленок, применяемых в настоящее время, ухудшают резкость изображения, в результате чего общее качество изображения в широкоэкранных фильмах пока еще хуже, чем в обычных. Однако проводимые работы по постепенному улучшению всех звеньев съемки и проекции фильмов для широкого экрана обеспечат в самом недалеком будущем значительное повышение качества.

ОПЫТ ЗАРУБЕЖНЫХ СТУДИЙ

Многие работники зарубежной и отечественной кинематографии считали метод съемки широкоэкранных фильмов с анаморфотной оптикой весьма дорогостоящим. Однако, как автору этих строк удалось выяснить в студии «Фокс—XX век», являющейся основоположником системы «Синемаскоп», за прошедшее время в Голливуде было выпущено по этому способу более 200 широкоэкранных фильмов. Оказалось, что их себестоимость не намного выше, а в некоторых случаях даже ниже, чем при производстве фильмов обычным способом. Это объясняется тем, что при широкоэкранной киносъемке многие сцены могут сниматься с меньшим числом монтажных переходов, с меньшим количеством углов зрения съемочной камеры, чем это было необходимо прежде. Отсюда—экономия, поскольку дополнительные съемки, необходимые при старой технике, отнимали много времени и обходились дорого.

Кроме того, неправильно считать, будто декорации для широкоэкранных фильмов обязательно должны иметь бо́льшие размеры, чем для обычных фильмов. Это также не подтвердилось на практике.

Говоря о среднем техническом качестве зарубежных фильмов, снятых с анаморфотной оптикой, следует отметить, что оно отнюдь не превосходит качества наших первых полнометражных художественных широкоэкранных фильмов «Илья Муромец» и «Пролог», снятых киностудией «Мосфильм». А по качеству стереофонии наши конофильмы выше зарубежных.

МЕТОДИКА ЗВУКОЗАПИСИ

Неотъемлемой частью широкоэкранной кинематографии является стереозвук. С его помощью достигается еще бо́льшая реальность изображаемых в фильме сцен и можно достигнуть еще больших эффектов, если применять его творчески.

При этом улучшение качества звукопередачи признается всеми. Используются также так называемые «громкоговорители окружения», предназначенные для создания звуковых эффектов в зрительном зале и работающие от четвертой (узкой) звуковой дорожки, нанесенной на совмещенной копии.

Вначале казалось, что трехканальная синхронная запись звука, озвучание и перезапись будут весьма затруднены. Однако практика производства первых же фильмов показала, что, несмотря на значительное усложнение технической базы, поскольку на всех этапах звукозаписи приходится иметь дело с несколькими отдельными каналами, использование стереозвука не связано с непреодолимыми трудностями.

В результате применения трех однонаправленных микрофонов и отдельных микрофонных журавлей уже в процессе синхронных съемок фильма «Илья Муромец» удалось разработать несколько типовых схем расстановки микрофонов для случаев съемки крупного, среднего и общего планов. В зависимости от снимаемого плана расстояние между микрофонами может изменяться от нескольких метров (общий план) до долей метра (крупный план).

Если источник, непрерывно излучающий звук в процессе съемки, находится в постоянном движении, то и звук, воспроизводимый в кинотеатре, должен также непрерывно перемещаться по экрану без заметных задержек или прыжков от одного положения к другому. Обычная расстановка микрофонов в линию или треугольник с одинаковыми промежутками между ними может применяться в основном только при съемках общим планом больших декораций, значительных расстояниях между актерами и широких движениях. Даже в этих случаях для получения плавного перехода диалога требуется некоторое панорамирование микрофоном.

Для получения наилучшего стереофонического эффекта в процессе синхронной съемки, необходимо, чтобы три микрофона не только изменяли свое взаимное расположение при переходе от плана к плану, но чтобы было также обеспечено панорамирование в соответствующих пределах. Это заставляет использовать три отдельных микрофонных журавля, на каждый из которых укрепляется микрофон, управляемый помощником звукооператора.

Практика показала, что четкая координация работы трех помощников звукооператора часто затруднена, и это плохо отражается на стереофоническом качестве записи. Кроме того, наличие трех микрофонных журавлей на съемочной площадке затрудняет работу в условиях декорации.

Чтобы избежать всех этих трудностей уже в процессе съемки фильма «Пролог», было разработано и применено несложное устройство, обеспечивающее подвеску трех микрофонов на один журавль (звукооператор Л. Трахтенберг, механик А. Юрасов).

Интересно отметить, что синхронная съемка общего плана является одним из наиболее легких видов стереофонической записи в противоположность тому, что имеет место при обычной одноканальной записи.

Используя стереофонический способ записи звука, можно получить некоторые интересные и полезные эффекты, неосуществимые при обычных способах. Один из них позволяет ощущать движение актера, не попадающего в поле зрения съемочной камеры. Этот эффект может создаваться звуком.

Другой эффект заключается в возможности создания иллюзии прихода звука с любой боковой стороны экрана далеко за пределами кадра.

Последующее озвучание стереофоническим способом, так же как и при синхронной съемке, осуществляется на три отдельных канала и три одновременно работающих микрофона. В отличие от последующего озвучания обычных фильмов актер должен не только говорить синхронно с озвучиваемым изображением, но и играть синхронно, полностью воспроизводя все движения действующего в фильме лица. Так, например, при передвижении актера на экране справа налево дублирующий актер должен также повторить это движение. Более того, он должен повторять каждое движение, что называется по методу «зеркального отображения», с тем чтобы обеспечить полное совпадение диалога с движением губ и одновременное наличие стереофонического эффекта при воспроизведении фильма в кинотеатре. Это приводит к двойной нагруз-

ке внимания дублирующего актера, который должен следить за движением губ актера на экране и одновременно принимать участие в его игре.

Приходилось делать очень много репетиций, в особенности если озвучивается сцена с несколькими одновременно действующими персонажами. Однако все эти трудности удалось преодолеть и получить последующее озвучание не только речи, но и шумов высокого качества, порою не отличимое от синхронной съемки.

Удалось также разработать способ, при котором используется обычная одноканальная фонограмма, а эффект передвижения по экрану создается в процессе перезаписи с помощью так называемого «панорамного микшера». Однако этот «псевдостереофонический» способ имеет свои ограничения, поскольку придавать направленность можно только одному источнику звука в каждый момент времени.

Были разработаны и опробованы также способы предварительного озвучания—записи музыки, пения, танцев и т. д. с обеспечением стереофонического эффекта, однако подробное рассмотрение этих способов может служить темой отдельной статьи.

Основными и весьма важными условиями стереофонической звукозаписи являются:

слышимое местонахождение звука должно отвечать видимому действию;

плавный переход звука в соответствии с перемещением его источника;

одновременный прием какой-то части звука всеми микрофонами при всех обстоятельствах.

Существующая практика монтажа потребует некоторого изменения, поскольку фонограммы различных сцен, как, например, закадровый диалог или реплики, не всегда могут монтироваться вместе с данной сценой, за исключением тех случаев, когда они записаны так, чтобы соответствовать изображению.

Интересны эксперименты, произведенные по фильму «Пролог», по практическому использованию телевизионного визира (изготовленного Лабораторией электроники НИКФИ) для наблюдения за кадром в процессе синхронной стереофонической звукозаписи. Это устройство дало возможность звукооператору, работающему за микшерским пультом, видеть на телевизионном экране композицию кадра в динамике, его границы, не отвлекаясь для этой цели от своего рабочего места и не прибегая к помощи обычного оптического визира съемочной камеры.

Зачастую бывает, что оператор несколько меняет положение съемочной камеры, после того как установлены микрофоны для синхронной стереофонической записи данного эпизода. В конечном итоге это отражается на качестве звукозаписи с точки зрения локализации источника звука.

При использовании телевизионного визира звукооператор имеет возможность, глядя на телеэкран, расположенный рядом с микшерским пультом, все время следить за изменениями композиции кадра и в случае необходимости давать указания своим помощникам о перемещении микрофонов.

БЛИЖАЙШИЕ ЗАДАЧИ

Наряду с дальнейшим улучшением технологии съемки и стереофонической записи следует осуществить метод так называемой дезанаморфотной печати, который позволит получать обычный вариант фильма с анаморфированного широкоэкранного негатива. Это не только избавит студии от необходимости снимать два варианта фильма—для широкого и обычного экрана,—но и обеспечит значительную экономию средств. Эта задача сейчас успешно решается киностудией «Мосфильм» (по способу, предложенному А. Болтянским).

Вместе с тем необходимо значительно увеличить производство фильмов для широкого экрана по способу с анаморфотной оптикой и количество кинотеатров для их показа.

Следует также начать работы в области широкоформатной пленки (70 *мм*), с тем чтобы в ближайшем будущем обеспечить в широкоэкранном кино так называемый «эффект присутствия» более простыми методами, чем это достигается в «Синераме».

Кроме того, что особенно важно, это даст возможность резко повысить качество 35-*мм* широкоэкранных и обычных фильмов, а также 16-*мм*, получаемых методом оптической печати с 70-*мм* широкоформатной пленки.

Таковы некоторые важные чисто технические вопросы, связанные с появлением широкого экрана.

Г. Горюнова

ВНУТРЕННИЕ РЕЗЕРВЫ СТУДИЙ

Известно, что производство фильмов в нашей стране стремительно растет. За минувший год киностудии Советского Союза выпустили 85 художественных кинокартин.

Правда, такой количественный скачок не сопровождается столь же быстрым повышением качества фильмов. Более того, на экраны вышло немало слабых, посредственных картин, в которых многое идет от ремесла, а не от настоящего искусства. Но в известной степени это—издержки роста, результаты того, что у некоторой части кинодраматургов и режиссеров еще нет достаточного творческого опыта. Не подлежит ни малейшему сомнению, что главной задачей сейчас является борьба за резкий качественный сдвиг, за высокие идейные и художественные достоинства каждого нового фильма.

Опыт прошлых лет подсказывает, однако, что такую борьбу надо вести не путем свертывания производства, уменьшения числа картин, ибо это привело бы к обратным результатам. Надо смело расширять кинопроизводство в соответствии с указаниями XX съезда КПСС и одновременно повышать требовательность, взыскательность к творческому труду.

Директивы XX съезда КПСС предусматривают увеличение выпуска художественных фильмов к концу пятилетки до 120 в год. Выполнение этой важной задачи требует мобилизации всех внутренних резервов нашего кинопроизводства. Такие резервы есть, они достаточно велики, и необходимо ввести их в действие.

Вопрос этот приобретает особую остроту и актуальность в нынешнем году, когда киностудии работают с большим напряжением, стремясь в сжатые сроки подготовить ряд крупных фильмов к всенародному празднику 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

Можно без преувеличения сказать, что резервы, о которых идет речь, скрыты в каждом из этапов создания художественного фильма.

Не будем останавливаться на общеизвестной истине, что литературный сценарий определяет идейную глубину и художественные достоинства фильма. Но подчас забывают о другом—о влиянии сценария на экономические показатели постановки.

Дело не только в том, что невысокое качество сценария часто вызывает консервацию кинокартины, пролонгацию подготовительного и производственного периодов, пересъемки, означающие потерю значительных средств. Беда заключается и в другом: сплошь да рядом литературные сценарии—даже заслуженно высоко оцененные—предопределяют чрезмерные, неоправданные постановочные сложности: большое количество мест действия и массовых сцен, излишние экспедиции, постройку громоздких декораций и т. д., что, конечно, приводит к удлинению сроков производства.

Мы слишком мало думаем над «экономическими показателями» литературного сценария—над тем, как добиться наиболее экономного творческого решения фильма без ущерба для его образной системы, сюжета, композиции.

Это в еще большей мере касается режиссерского сценария. Совершенно правильным шагом является то, что с 1956 года работа над режиссерским сценарием вынесена за пределы подготовительного периода. Это дает возможность добиться более четкой разработки сценария, который должен абсолютно точно определять все детали съемочного процесса.

Несколько слов о самом подготовительном периоде. Анализ работы лучших съемочных групп показывает, что высокая производительность их труда всегда обусловливается полноценным проведением всего комплекса подготовительных работ. К числу этих работ относятся: создание постановочного проекта съемок, подбор актеров и проведение с ними предварительных репетиций, выбор мест натурных съемок, разработка изобразительно-декорационного решения фильма.

Одним из наиболее важных мероприятий, проводимых передовыми съемочными группами, является подготовка (в дополнение к режиссерскому сценарию) постановочного проекта фильма. Съемочной группой под руководством режиссера проводится зарисовка будущих кадров фильма, изготовляются рабочие макеты и съемочные карты, в них определяются основные точки съемки, движение камеры, намечаются мизансцены. Зарисовка кадров и предварительное определение мизансцен являются основой для разработки эскизов декораций,

планировок, рабочих чертежей, позволяющих сооружать декорации с учетом найденных ранее мизансцен.

Предварительное мизансценирование позволяет группе более точно определить метраж сценарных кадров и избежать тем самым съемки излишнего метража.

Не приходится говорить о значении предварительных репетиций. Но их проведение затрудняется в тех случаях, когда на исполнение ролей приглашаются иногородние актеры или же артисты, занятые одновременно работой в театре.

Обязательным условием полноценного проведения подготовительного периода, бесспорно, является и тщательный предварительный выбор мест натурных съемок.

Следует шире пользоваться пристудийными натурными площадками. Работая на этих площадках, съемочные группы могут использовать резервные декорации в павильонах студии при плохой погоде. Кроме того, съемки на пристудийной площадке часто избавляют от необходимости снаряжения дорогостоящих, громоздких экспедиций.

Особенно большие резервы заложены в изобразительном решении фильма. Ускорение и удешевление постановки без ущерба для ее качества достигается многими средствами: применением фундуса, в ряде случаев—многократным использованием одной декорации или отдельных ее элементов для съемки нескольких объектов («трансформация» декорации), использованием комплексных декораций и комбинированных съемок (дорисовок, домакеток) и т. д.

Так, по фильму «Необыкновенное лето» (режиссер В. Басов, художники Н. Новодережкин и С. Воронков) в декорации «Ресторан вокзала» (площадь 500 $м^2$) снимались декорации объектов «Выставка рисунка», «Исполком», «Палата госпиталя». В результате трансформации декораций была достигнута большая экономия времени (11 рабочих дней) и средств (около 20 тысяч рублей).

Применение комбинированных съемок (дорисовки, домакетки, блуждающие маски), как известно, позволяет сократить объем и масштабы декорационных сооружений, избежать дальних экспедиций. За последние годы комбинированные съемки были успешно использованы в ряде крупных фильмов (например, «Адмирал Ушаков», «Илья Муромец», «Пролог»). Однако комбинированные съемки, представляющие одно из действенных средств сокращения сроков производства и снижения себестоимости фильмов, еще не используются в полной мере.

В подготовительном периоде съемочная группа, помимо разработки проекта изобразительного оформления фильма, то есть создания эскизов декораций, костюмов, реквизита и т. п., должна провести всестороннюю и тщательную материально-техническую подготовку к предстоящим павильонным и натурным съемкам.

Практика показывает, что съемочные группы нередко затягивают передачу заказов цехам студии. Случается, что между участниками съемочной группы—художником, режиссером и оператором—нет должной договоренности о фактуре декорации, о цвете и характере материалов, и в дальнейшем возникает необходимость переделки декораций, различного рода дополнительных работ и т. д. Это, конечно, неблагоприятно отражается на работе технических цехов студии.

Таким образом, высокопроизводительная работа съемочных групп может быть обеспечена и прочно закреплена прежде всего путем лучшего проведения п о д г о т о в и т е л ь н о г о п е р и о д а.

Наиболее продолжительным, трудоемким и дорогостоящим этапом производства фильма является с ъ е м о ч н ы й п е р и о д. Из общей продолжительности производства фильмов в 10—11 месяцев (кстати сказать, недопустимо большой) съемочный период занимает 5—6 месяцев.

Выполнение заданий пятилетнего плана требует с о к р а щ е н и я с ъ е м о ч н о г о п е р и о д а в п о л т о р а - д в а р а з а против сроков, фактически существовавших до 1956 года.

Анализ фактического использования времени съемочного периода по 50 фильмам, выпущенным киностудиями «Мосфильм», «Ленфильм», студиями имени Горького и Киевской, проведенный НИКФИ, показывает, что в среднем в каждый месяц съемочного периода непосредственно на съемки приходится лишь 15 дней. Остальное время уходит на вспомогательные работы, а также на простои и другие потери времени. Простои составляют в среднем около 5 дней в месяц.

При анализе использования съемочного дня обращает на себя внимание значительное время, затрачиваемое на установку света и кадра, составляющее 45—50 процентов съемочной смены. Эти затраты времени неизбежны, но размеры их могут и должны быть уменьшены. Время, затрачиваемое на расстановку осветительных приборов, установку света и кадра, как показывает практика передовых съемочных групп (режиссер М. Ромм и оператор Б. Волчек, режиссер Г. Рошаль и оператор Л. Косматов), может быть значительно сокращено прежде всего в результате проведения режиссером и оператором тщательной и всесторонней предварительной подготовки к съемкам (разработка мизансцен, составление съемочных карт, определение последовательности съемки кадров и т. д.).

Другим важным средством сокращения затрат времени является применение новой техники и

прогрессивной технологии освещения съемочной площадки, использование ламп накаливания, улучшение качества пленки, введение дистанционного управления светом, использование малой механизации и т. д.

Одним из наиболее существенных резервов повышения эффективности съемочного дня является еще далеко не в полную меру используемая организация параллельного выполнения работ.

Плодотворной формой такой организации съемочного дня является, в частности, привлечение дублеров-актеров к работам, производимым операторской группой по расстановке и перестановке осветительной аппаратуры. Это позволяет режиссеру параллельно с расстановкой осветительной аппаратуры в павильоне вести в другом помещении репетиционную работу с актерами. Такой опыт имел место в съемочных группах по фильмам «Вольница» (режиссер Г. Рошаль, оператор Л. Косматов), «Бессмертный гарнизон» (режиссеры З. Аграненко и Э. Тиссэ, оператор Э. Тиссэ) и др. Этот же метод широко используется в зарубежной кинематографии.

Мы не ставим себе задачу в этой статье исчерпать вопрос о внутренних резервах кинопроизводства. Но уже из сказанного ясно, насколько они значительны и многообразны. Здесь открывается широкий простор для творческой мысли и инициативы всех работников студий. Важно только, чтобы эта очень серьезная проблема сейчас повседневно находилась в центре их внимания.

Для дальнейшего развития советского кинопроизводства огромное значение имело бы также общее улучшение его организационной структуры.

Дело в том, что в крупных киностудиях при все возрастающем объеме производства фильмов крайне затруднено руководство работой большого числа съемочных групп, находящихся в различных стадиях подготовительного и съемочного периодов, а также многочисленных цехов.

Улучшение управления может быть осуществлено за счет установления подлинно хозрасчетных отношений между технической базой и съемочными группами.

Подобные взаимоотношения между «студией» и «технической базой» будут стимулировать поиски наиболее действенных путей и способов использования всех средств для выполнения производственных планов и для повышения качества картин.

На крупных студиях—«Мосфильм», «Ленфильм» и других—четыре-пять съемочных групп могут быть сведены в одно производственно-творческое объединение.

Создание таких производственно-творческих звеньев имеет целью объединить мастеров киноискусства на основе общности их эстетических взглядов и стиля, дать им возможность в обстановке творческой дружбы и взаимопомощи создавать полноценные в идейном и художественном отношении произведения искусства.

В каждом таком объединении руководство творческим процессом станет значительно более действенным и оперативным, чем в нынешних условиях.

При теперешней организации дела перебои в работе одной съемочной группы приводят к нарушению нормальной работы всех других съемочных групп, а также технических цехов студии. А при указанной выше структуре процесс создания фильма будет поставлен в условия, когда перебои и задержки, возникающие в одном из «подразделений», не будут вызывать потерь и ущерба в другом.

Новая система организации производства фильмов позволила бы «студии» сконцентрировать внимание на творческих вопросах и, в частности, на подготовке литературных сценариев и тщательной разработке режиссерских сценариев, на четком проведении всего подготовительного периода.

Новая система организации производства создала бы необходимые предпосылки для устранения многих непроизводительных затрат времени и средств.

После такой организационной перестройки значительно повысился бы уровень использования основных фондов технической базы и ее производственных мощностей, загрузка цехов могла бы планироваться соответственно их мощностям, что несомненно будет способствовать снижению себестоимости.

Руководство технической базы, со своей стороны, сможет в большей степени, чем в настоящее время, сосредоточить свое внимание на внедрении новой техники и на совершенствовании технологии.

Одновременно с перестройкой системы управления и организации производства необходимо было бы изменить и существующую систему финансирования и кредитования кинопроизводства.

Думается, что такая перестройка производства фильмов была бы одним из действенных средств, обеспечивающих успешное выполнение задач, поставленных шестым пятилетним планом перед советской кинематографией.

ПРОБЛЕМЫ
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЙ
КИНЕМАТОГРАФИИ

Арк. Млодик

НЕ СМЕШИВАТЬ ЖАНРЫ

Когда писались эти строки, в стенах Ленинградской студии научно-популярных фильмов царствовала хоровая песня. В те дни завершалось производство фильма «Навстречу песне». Картина призвана популяризировать хоровое искусство, познакомить любителей пения с вокально-хоровой техникой, с основами музыкальной грамоты.

В начале марта на студии начались съемки научно-популярного фильма «Дорога к звездам». В картине будет рассказано о межпланетных путешествиях, об истории ракетной техники, начиная с первых работ К. Циолковского. В ней найдут отражение сегодняшнее состояние ракетной техники и ее реальные перспективы в области межпланетных путешествий. Картина приурочивается к 100-летию со дня рождения К. Циолковского и выпускается к этой дате.

Студия выпустит в нынешнем году также фильм «У порога сознания». В нем будут освещены вопросы сходства и различия в поведении человека и животных.

Ряд картин будет посвящен сельскохозяйственной тематике. Режиссер В. Мельников по сценарию И. Василькова и А. Кузнецова ставит фильм о работе председателей колхозов—тридцатитысячников. Зрители познакомятся с деятельностью нескольких председателей колхозов различных природно-экономических зон страны, где по-разному решаются задачи подъема отдельных отраслей сельского хозяйства. Фильм покажет практическую работу посланцев партии на селе, их роль в подъеме общественного хозяйства, в повышении трудовой активности колхозников.

Запущен также в производство фильм «Жизнь леса»—о лесных богатствах страны и их народнохозяйственном значении, о благотворном влиянии леса на климат, о свойствах различных лесных пород.

Исполняется двести лет со дня основания Академии художеств СССР. Этой знаменательной дате посвящается специальный фильм режиссера В. Николаи.

Будут поставлены картины о природе, свойствах и техническом применении полупроводников, об экономии энергии на локомотивах, а из санитарно-просветительных картин—фильм о раке и его профилактике. Выйдут на экран первые фильмы из задуманного студией цикла «Родительский университет».

Всего в нынешнем году на студии должна быть создана 61 картина, а это составит свыше 180 частей, что почти на 50 частей превысит прошлогодний выпуск.

План студии отличается большей трудоемкостью. Объекты ряда картин чрезвычайно разбросаны и съемки будут проходить в сложных условиях. Может ли студия выполнить этот план?

Если исходить из проектной мощности студии, то она может выпускать 170 частей в год. Но под «проектной мощностью» имеется в виду ввод в эксплуатацию второго корпуса, строительство которого еще не завершено. Старое здание не обеспечивает нормальной работы коллектива студии даже при сокращенной производственной программе. Достаточно сказать, что участникам съемочных групп приходится обсуждать свои повседневные дела в проходном вестибюле студии. Ограниченная павильонная площадь часто ставит работников студии в затруднительное положение. Однажды в нашем присутствии оператор просил разрешения директора провести после рабочего дня съемку в его кабинете...

Новый корпус должен быть сдан в эксплуатацию в ближайшее время.

Думается, что с вводом в эксплуатацию нового корпуса в жизни студии начнется новый период. Речь идет не только о производственных возможностях, но и о стиле работы студии в целом, о всем том, что должно поднять интерес зрителей к научно-популярным и учебным фильмам. В какой степени работники ленинградской студии подготовлены к использованию открывающихся перед ними новых возможностей?

К январю нынешнего года был принят в производство 21 сценарий. В портфеле студии имелось 18, на рассмотрении заказчиков—5, авторы продол-

жали работать над 12 произведениями. Такое состояние сценарного портфеля как будто гарантирует бесперебойность производства.

Но цифры убедительно говорят и о другом. Есть фильмы, съемки которых зависят, скажем, от погоды. Иногда бывает целесообразно из-за климатических условий изменить очередность съемок или запуск картин. Примеров, когда обстоятельства требуют внесения коррективов в производственный план, множество. Между тем отсутствие резерва сценариев суживает «маневренность» студии, ограничивает ее оперативность, а многих режиссеров лишает возможности выбора произведений. Чтобы создать сценарный фонд, решено было составить трехлетний перспективный тематический план, основанный на конкретных авторских заявках.

И вот сбор авторских предложений начался. К концу прошлого года набралось около шестидесяти тем. Сбор авторских заявок был продолжен, и к апрелю нынешнего года их имелось около ста.

Можно ли считать такое число заявок достаточным для составления реального трехлетнего плана? Вряд ли. Ведь студия «Ленфильм», имевшая 50 подписанных договоров с авторами при плане в 12 фильмов в год, не смогла вовремя передать в производство наиболее важные сценарии. Для тщательной разработки перспективного плана студии научно-популярных фильмов требуется намного больше заявок. Если даже допустить, что все предложения приемлемы по замыслу, то и тогда нельзя рассчитывать на включение их всех в план. Избыток близких по тематике авторских предложений, работа другой студии над однородной темой, занятость нужного режиссера, характер съемок—это лишь некоторые причины, которые могут вызвать отклонение заявки.

Начинание студии, помимо чисто производственных соображений, тем своевременно, что позволяет вовлечь в составление плана широкий круг профессионально заинтересованных людей. В Ленинграде, являющемся крупнейшим промышленным центром, в городе, где имеется множество научно-исследовательских институтов, проектных организаций, высших учебных заведений, музеев, наберется достаточно актуальных и увлекательных тем, достойных отражения на экране.

Что же мешает усиленному притоку авторских предложений?

Слаба связь сценарного отдела студии с научными и творческими организациями. В списке авторов, поддерживающих контакт со студией, досадно мало писателей. Остаются в стороне от работы студии известные популяризаторы науки, журналисты.

Но как ни велика роль сценарного отдела в расширении круга авторов, дело не только в нем. Гораздо большее значение имеет творческая направленность студии, которая должна вызвать интерес, инициативу, активность авторов. Нередко случайность в выборе тем, их шаблонное, поверхностное решение отпугивали авторов, которые могли бы обогатить творческие планы студии.

Научно-популярной кинематографией было создано в последние годы немало фильмов, заслуживших признание зрителей. Однако всестороннему развитию этой области кино мешало обезличивание жанров, нивелировка произведений. Это дало себя знать и в творческой работе ленинградской студии.

Плохую услугу оказало студии смешение жанра научно-популярной кинематографии с жанром документального кино. Бесспорно, оба жанра близко соприкасаются, и порой разграничить их трудно. Одно дело, когда они где-то органически сливаются, иное—когда жанры обезличиваются.

В свое время студия выпустила ряд фильмов об архитектуре Ленинграда. Некоторые из них почти ничем не отличались от хроникальных, видовых короткометражек. Их выразительность больше зависела от мастерства оператора, нежели от пытливости, изобретательности сценариста и режиссера. Вероятно, студия научно-популярных фильмов вправе, а быть может и должна выпускать видовые картины. Но тут должна была стоять задача—раскрыть творческие замыслы великих зодчих.

Почти одновременно со съемками этих фильмов в Ленинграде проводились колоссальные реставрационные работы. Вспомним восстановление в Пушкине бывшего Александровского дворца, разрушенного вражеской бомбой. Строительство здания было начато по проекту Д. Кваренги в 1792 г. архитектором И. Нееловым и закончено его братом П. Нееловым в начале прошлого века. Потом здание претерпело множество изменений. В 1826—1827 гг. все помещения левого крыла дворца были перестроены и отделаны В. Стасовым. От первоначальной стасовской отделки сохранились ничтожные фрагменты, и реставраторам пришлось возрождать ее по архивным материалам.

Реставраторы пришли и к позднейшим работам Стасова в Зимнем дворце. Он был построен в 1762 г. В. Растрелли. В 1837 г. здание от пожара полностью выгорело. Дворец восстановил Стасов, по его замыслу была создана вся внутренняя планировка (1000 покоев, 117 лестниц) и отделка. Формы наружной архитектуры здания сохранили стиль Растрелли.

Мы остановились на, казалось бы, частном вопросе, чтобы показать, какие широкие возможности были открыты перед студией,—по следам истории проникнуть в творческую лабораторию одного из величайших русских зодчих. Понятно, что для создания фильма о стасовской архитектуре с привлечением

исследовательских открытий реставраторов потребовалось бы предварительное накопление киноматериалов. Но разве режиссер, задумавший такой фильм, не смог бы, работая над другой темой, попутно фиксировать на пленке отдельные фрагменты для будущей картины по истории архитектуры? Это несомненно сложнее, чем просто запечатлеть архитектурные памятники. Зато был бы создан фильм, полезный для учебных целей и интересный для всех зрителей.

Могут быть и другие методы разработки архитектурных фильмов. Но сомнительно, чтобы в жанре кинохроники можно было создать, допустим, картину о закономерности определенных архитектурных форм в соответствующие исторические эпохи, об отличительных особенностях архитектурных стилей, об использовании классического наследия в современном строительстве.

...Теперь посмотрим, как подмена жанра сказывается на сегодняшней практике студии.

В марте нынешнего года закончен короткометражный фильм «У рояля Глинки». У работников студии было желание отметить 100-летие со дня смерти великого композитора. Но выполнили они свое намерение, по существу, формально.

Темой фильма, его стержнем явилась история рояля Глинки. На нем композитор играл, когда учился в Благородном пансионе в Петербурге, и сочинял свои юношеские произведения. Потом рояль был перевезен на родину Глинки в село Ново-Спасское. Здесь в свои короткие приезды композитор, судя по воспоминаниям его сестры, «пробовал на нем сочиненное».

Существуют два художественных биографических фильма о Глинке. Был ли смысл студии научно-популярных фильмов заниматься освещением ограниченного факта, который могла бы отразить с неменьшим успехом студия кинохроники? Съемочная группа «У рояля Глинки» приложила немало усилий, чтобы углубить тему, но все же выйти за пределы расширенного репортажа материал ей не позволил.

Была ли иная возможность отметить память Глинки? Оттолкнемся от использованного биографического факта.

Рояль Глинки входит в коллекцию Ленинградского научно-исследовательского института театра и музыки. В его выставочном зале стоят также рояли Бородина, А. Рубинштейна, Римского-Корсакова. Все собрание института насчитывает 2400 музыкальных инструментов, от древних народных, о которых упоминается в былинах и песнях, до самых современных. Экспозиция знакомит с предками пианино. Тут и клавикорд, появившийся в XIII веке, и клавесин, получивший распространение в XVI веке, и образцы первых прямоугольных и вертикальных фортепиано. Есть первые модели роялей.

В начале 30-х годов, когда это крупнейшее в мире музыкально-инструментальное собрание находилось в Государственном Эрмитаже, там устраивались концерты. Старинные произведения исполнялись в их подлинном виде (не искаженные позднейшими переложениями и переделками) на тех инструментах, для которых они предназначались. Отдельные участники концертов и крупнейшие специалисты по истории музыки работают в Ленинградской консерватории. Коллекция института—это неисчерпаемая сокровищница для создания ценного научно-популярного фильма по истории музыкальной культуры. В таком фильме нашлось бы достаточное место и роялю Глинки...

В нашу задачу не входит перечисление обойденных студией тем, ждущих своего воплощения в кино. Но приведем еще один пример.

Мы уже упоминали, что студия готовит фильм, посвященный 200-летию Академии художеств СССР. Нет необходимости доказывать важность такого кинопроизведения, освещающего замечательную веху в истории русского искусства. Но почему о другом юбилее—200-летии Ленинградского академического театра имени А. С. Пушкина готовит картину Ленинградская студия кинохроники?

Наследие великих живописцев и скульпторов у нас перед глазами. О творчестве прославленных артистов ушедших поколений мы чаще всего судим по впечатлениям, описаниям очевидцев и скудным иллюстративным материалам. Но ведь в задачу научно-популярного кино входит и проникновение в скрытые от наших взоров явления. Жанр научно-популярной кинематографии позволяет ее специфическими средствами восполнить недостающий материал. В данном случае нашлись бы дополнительные первоисточники, которые облегчили бы задачу. Сошлемся хотя бы на хранящиеся в Ленинградском театральном музее редкие записи голоса В. Н. Давыдова. Тут же находится не демонстрировавшийся на экранах фильм (см. фото), в котором Давыдов на импровизированном уроке мимики рассказывает о своем мастерстве. Давыдов один из выдающихся мастеров реалистического искусства, оказавший благотворное влияние и на последующие поколения актеров. Его ученик и ассистент народный артист СССР Л. С. Вивьен является последовательным продолжателем педагогической школы Давыдова и много лет следует ей как главный режиссер театра имени А. С. Пушкина. Как интересно можно было бы построить научно-популярный фильм об искусстве актера-реалиста!

Из этих примеров напрашивается вывод: узость темплана не является результатом нехватки

интересных тем, ограниченности фактического материала, отсутствия нужных авторов. Скорей всего к этому толкает неосознанная боязнь постановочно сложных фильмов, погоня за количественными показателями в ущерб значительности тем и материала.

●

В конце прошлого года состоялось собрание творческой секции студии, на котором ее члены коснулись многих наболевших вопросов. Вот выдержки из их выступлений.

Режиссер А. Братуха: «...Мы инертны».

Режиссер В. Гребнев: «Кто виноват в нашей инертности? Мы обсуждаем картину, делаем замечания, а она неисправленная уходит со студии. В борьбу с серятиной должны включиться все. А мы не используем даже стенную газету. Не хотим портить отношений».

Режиссер П. Клушанцев: «Наша инертность имеет причины. Мы вынуждены работать по халтурным сценариям. Материально выгоднее снимать простые, легкие по теме одночастные фильмы, чем создавать сложные полнометражные картины».

Режиссер З. Драбкин: «У нас очень спокойно. Делаем все, что заказывают. Мы недовольны сценариями. И снимаем по плохим сценариям. Излишняя деликатность, отсутствие дискуссий порождают равнодушие, келейность, что нам же мстит».

Режиссер М. Гавронский: «Не уяснена роль художника в наших фильмах. То же относится к композиторам. Есть фильмы, в которых музыка только присутствует».

Режиссер В. Николаи: «От меня требуют творческой активности, но наши учебные фильмы не способствуют этому. Плохо налажена информация. Мы не знаем, что делают другие студии».

Заместитель директора студии С. Рубежов: «Учебные картины имеют своих зрителей, их миллионы. Прибавились еще телезрители. И недооценивать учебные картины нельзя... Вообще наши фильмы скучные».

Режиссер Л. Анци-Половский: «Много говорят, что наши картины серые. Но почему мы не можем собрать людей и посоветоваться? У нас нет творческого содружества. Отсутствует связь со зрителями. Объективные обстоятельства складываются так, что руководство студии больше заинтересовано в метраже, чем в качестве картин. Мы становимся «ремесленниками».

Итак, работники студии не скрывают своей творческой неудовлетворенности. Их волнует, что короткометражки, выпускаемые, как говорят на студии, «довеском» на экран, не встречают активного спроса прокатных контор. Научно-популярные фильмы большого метража, за некоторым исключением, посещаются слабо, хотя они при приеме на студии и в главке нередко получают высокие оценки. Что же препятствует коллективу студии исправить положение? Чтобы понять это, следует познакомиться с деятельностью творческой секции.

Длительное время творческая секция очень вяло проявляла себя. Точнее, секция уделяла внимание нескольким вопросам, связанным с оперативной работой. Регулярно проводились так называемые «пятницы», на которых просматривался и обсуждался материал, присланный съемочными группами из экспедиций. Это и помогало участникам экспедиций на месте в процессе съемок учесть замечания. Систематически занималось бюро творческой секции и тарификацией творческих работников. А вот принципиальные, решающие творческие проблемы— обходили.

Характер творческой работы студии должен определяться планом. Но до того, как плановое задание узаконено, творческая секция должна повлиять на его составление. Начальник сценарного отдела студии А. Фролов на собрании творческой секции справедливо сетовал на то, что призыв к режиссерам участвовать своими предложениями в разработке трехлетнего тематического плана остался почти без последствий,—из сорока режиссеров на него откликнулись лишь шестнадцать.

●

Нам довелось прочитать ряд режиссерских сценариев, запущенных в производство. Дикторский текст многих из них написан книжно, насыщен цитатами.

— Вы не обращайте внимания на дикторский текст,—говорили нам режиссеры.—Он написан так, чтобы возникло меньше сомнений при утверждении сценария. В фильме мы изменим дикторский текст.

В процессе постановки вполне допустимы какие-то отклонения от сценария. Но непонятно, как можно приступать к съемкам, не будучи уверенным, что каждое слово органично связано с изобразительным материалом. Не преувеличиваются ли ведомственные препятствия? И не закрывают ли глаза сами режиссеры на неумение авторов писать живым разговорным языком?

●

В кулуарах студии в частных разговорах все ратуют за фильмы, интересные по содержанию и по форме, отстаивают право на создание научно-фантастических и научно-художественных фильмов. Утверждают, что некоторые биографические картины, которые выпускал «Ленфильм», могла бы ставить студия научно-популярных фильмов. Пусть так. Но у каждой из этих студий свой профиль, свои

задачи. Очевидно, и решение биографического фильма средствами научно-популярного кино будет иным.

Студия выпускала киноплакаты. Случалось, что к ним относили картины по формальным признакам независимо от содержания сценария и режиссерского решения. Был, к примеру, киноплакат «Один из многих». Сюжет его строился на том, что художник, иллюстрирующий книгу о питании и здоровье, сам в жизни делает противоположное тому, о чем рассказывается в книге. Картину можно отнести и к художественной новелле и к комедии.

Вероятно, вопреки сложившемуся мнению о необходимости строить киноплакат броскими монтажными кусками, приемлемы и другие формы. Разобраться в этом надо не из-за споров о терминологии, а для того, чтобы устранить условности, затрудняющие повышение качества киноплаката.

Стоит задуматься о роли диктора в фильме. Всегда ли оправдана лекционная подача объяснительного текста? Не целесообразно ли иногда предоставлять слово заснятым людям?

Прошло то время, когда участие актеров в научно-популярных фильмах вызывало принципиальные возражения.

Но всегда ли полезна замена диктора действующими актерами? Казалось, что все это могло послужить поводом для дискуссий в творческой секции. Но их избегали, ссылаясь на то, что в Ленинграде, мол, нет теоретиков научно-популярного кино. Тем более надо] было приложить усилия, чтобы развить теоретическую мысль. Недооценивались, в частности, встречи с учеными и писателями, которые могли бы оказать помощь студии. Коллективный обмен опытом, обсуждения, дискуссии помогли бы творческой секции найти обоснованную позицию по насущным вопросам. Секция сумела бы дать руководству студии и главку ценные предложения.

Необходимо коснуться и некоторых других положений, затрудняющих работу студии.

Издавна повелось, что метраж научно-популярных фильмов в основном устанавливается в 1—2 части и в 6 частей. Так удобно для проката. В одном случае короткометражка идет приложением к художественному фильму. В другом—к научно-популярной картине добавляется при демонстрации документальная короткометражка или маленькая комедия. Не пора ли студии заняться вопросами проката своих картин? Это повысило бы ее ответственность за качество фильмов, подняло заинтересованность в их успехе. Студия могла бы сама составлять программы для проката, включая в них фильмы разного метража. Тогда не пришлось бы комкать важные темы.

●

Существующая система заказов учебных фильмов во многом изжила себя. Не назрела ли, особенно в связи с перестройкой управления народным хозяйством, необходимость найти новые формы взаимоотношений с заказчиками и планирования учебных фильмов?

Порядок оплаты труда режиссеров, операторов, директоров картин не побуждает их браться за постановочно сложные фильмы. Нельзя ли усовершенствовать форму оплаты творческого труда?

Плохо обстоит с подготовкой режиссерской смены, мало сделано для того, чтобы использовать на студии кадры ленинградской кинематографической молодежи.

Все это проблемы, которые должны привлечь внимание творческой секции студии.

●

Мы приводили высказывания работников студии на собрании творческой секции. Что изменилось с тех пор?

Начал работать Художественный совет студии, избранный ее работниками. Первые шаги его деятельности успешны.

Недавно избран новый состав бюро творческой секции (председатель — режиссер С. Бартенев). Члены бюро стремятся развернуть критику и самокритику на студии. Для этого они устраивают встречи со зрителями в Домах культуры, на предприятиях, в колхозах. Для обмена опытом решено практиковать отчеты творческих работников. Намечено провести внутристудийный конкурс на лучшие картины. Деятельность секции оживилась...

Начало работы студии над новыми произведениями убеждает нас, что в нынешнем году она создаст ряд интересных фильмов, которые привлекут к себе внимание зрителей. Но таких картин студия может выпустить гораздо больше. Поэтому мы сочли полезным высказать свои соображения о том, что, по нашему убеждению, еще мешает ее плодотворной работе.

Ленинград, июль 1957 г.

В. Киселев

В ГАНЕ

(Из путевых заметок кинооператора)

Весной этого года мне в качестве кинооператора Центральной студии документальных фильмов довелось побывать в Западной Африке, в бывшей английской колонии Золотой Берег, на празднике по случаю провозглашения независимости государства Гана.

Свое название новая республика получила от существовавшего в древности большого государства в Африке, занимавшего теперешнюю территорию Судана и другие близлежащие земли.

По территории Гана почти равна Англии и в шесть раз больше Швейцарии. Богатства этой страны издавна привлекали внимание колонизаторов.

Не случайно они назвали Золотым Берегом эту живописную часть африканской земли. Золото, алмазы, какао, ценные минералы приносили колонизаторам сказочные барыши.

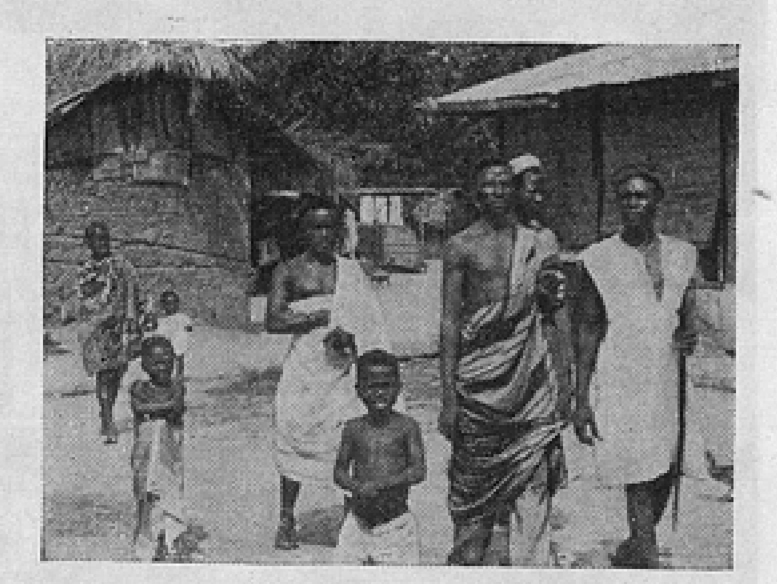
Народ Ганы всеми силами стремился к независимости. Еще в 1949 году была образована Народная партия, которая возглавила борьбу за свободу. Народная партия и ее лидеры во главе с нынешним премьер-министром Кваме Нкрума добились признания независимости Золотого Берега в рамках Британского содружества наций.

Наш авиапуть из Москвы проходил через Прагу, Париж, Лондон, Триполи (Ливия), Кано (Нигерия). Он занял почти двое суток. И вот мы прибыли в г. Аккру—столицу Ганы.

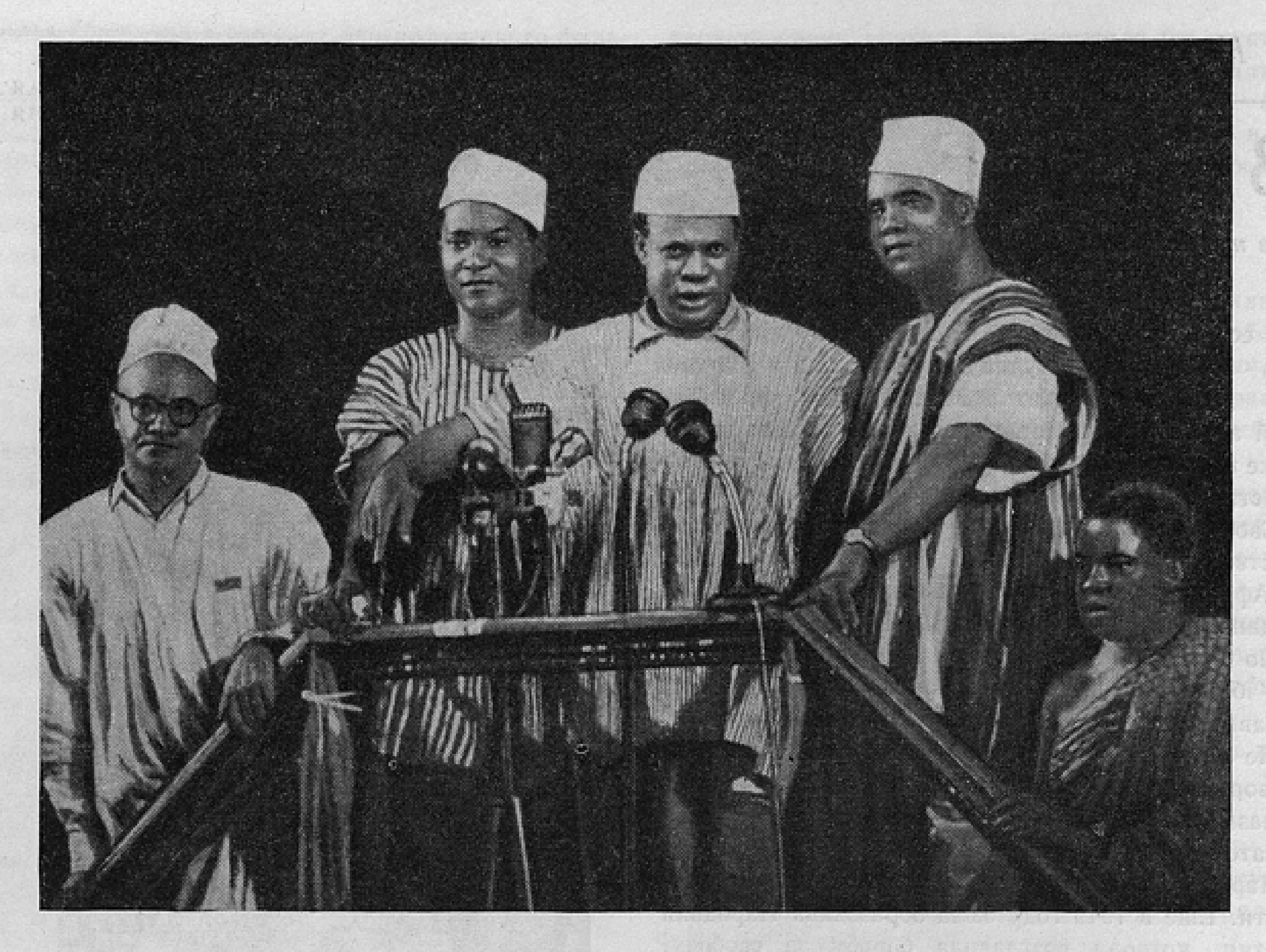
Наверное, за всю свою историю Аккра не видела столько иностранных гостей, как в те дни. Шестьдесят стран мира прислали своих представителей на этот праздник.

В Аккре была открыта комфортабельная гостиница на 100 номеров для прибывающих гостей. Для прессы (а представителей печати из многих стран мира было более 250 человек) было отведено здание университета с его общежитиями, столовой, комнатами отдыха. Самая многочисленная делегация прессы была из США, она состояла из 70 корреспондентов газет и журналов, фоторепортеров, кинооператоров.

Американская служба информации выпустила по случаю праздника в Гане массу специальных



«В НЕЗАВИСИМОЙ ГАНЕ»



«В НЕЗАВИСИМОЙ ГАНЕ»

изданий, прославляющих «хорошую жизнь» негров в Америке (кстати, предки этих американских негров были вывезены с Золотого Берега как рабы).

Один ретивый журналист в небольшой американской газете договорился даже до того, что... «военные форты, построенные колонизаторами в период колониальных завоеваний на побережье Гвинейского залива, почитаются народом Золотого Берега как священные памятники древнего искусства и культуры»... Хороша «культура», когда из этих фортов вывозились негры на рынки рабов, когда отсюда стреляли пушки по беззащитным негритянским хижинам.

Прибывший на праздник вице-президент США Никсон, нарушив «этикет» встречи на аэродроме, пошел к толпе любопытных жителей Аккры, стоявших за забором, и стал им пожимать руки... На утро газеты иронически замечали: «А пожимает ли Никсон руки неграм в Америке?..»

Повышенный «интерес» американцев по отношению к Гане вполне объясним. Природные богатства Ганы имеют большую притягательную силу. Английский империализм актом предоставления независимости Гане как бы сдает свои позиции, и американцы стараются поскорее «заполнить вакуум».

В трудной борьбе с колонизаторами добился народ Ганы своей независимости: здесь были и расстрелы рабочих демонстраций, здесь были и колониальные тюрьмы для вожаков освободительного движения, здесь было все, что несет колониальное рабство народу. И напрасно стремились некоторые журналисты и официальные лица изобразить получение независимости Ганой, как добрый акт английской короны...

Вспоминается одна из праздничных ночей.

Огромная площадь заполнилась десятками тысяч ликующих людей. На трибуну поднялись премьер-министр Ганы Кваме Нкрума и его соратники...

Все они были в странной одежде: полосатые тюремные рубахи, на голове белые шапочки—одежда политических заключенных колониальных тюрем.

Мы были немножко удивлены. В такой торжественный час и такой наряд...

Да, они пришли в этом наряде провозгласить независимость, чтобы еще раз напомнить народу, как тяжел был путь к этому дню.

Над страной взвился национальный флаг незави-

симой Ганы, прозвучал гимн. Народ ликовал целую неделю; торжественные шествия по улицам столицы, народные танцы племен на стадионе, пышные шествия вождей племен Ганы—все это представляло собой красочное, волнующее зрелище.

Мотор кинокамеры «грелся» не только от температуры воздуха, которая была +35°С в тени, но и оттого, что хотелось побольше снять на пленку интересных кадров. Две недели пребывания в незнакомой стране—очень небольшой срок, но и за это время нам удалось многое увидеть, поближе познакомиться с народом Ганы.

Мы были в деревнях, на плантациях какао, ходили по улицам городов. Всюду нас встречали гостеприимно, добродушно. О нашей стране простой народ знает еще мало. Нередко нам приходилось слышать от жителей тропиков одну фразу: «У вас очень холодно».

Мы были первыми советскими людьми в Гане. И нам было очень приятно узнать, что в Аккре есть улица России. В шутливой форме нам говорили, что многие парни мечтают «жениться на девушке с улицы России».

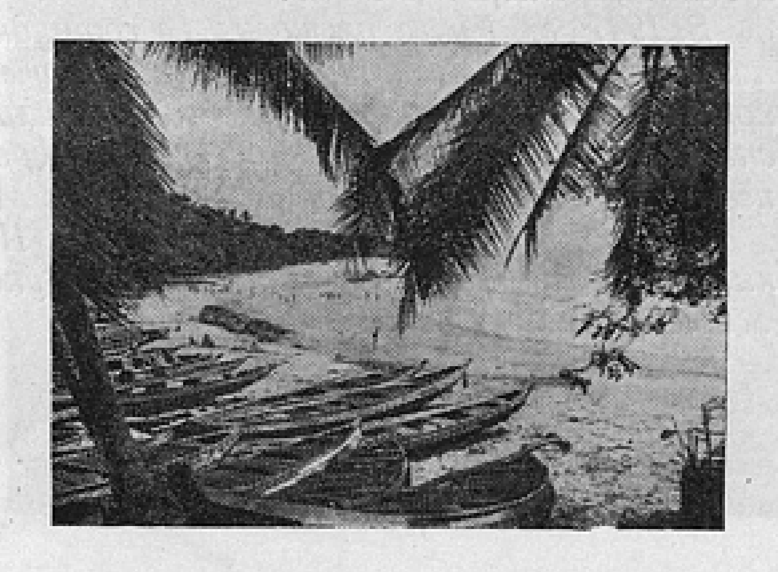
Советская правительственная делегация провела очень много интересных встреч, бесед с простым народом и с лидерами правительства Ганы. Эти встречи помогут налаживанию дружеских связей между нашими странами.

Мне впервые пришлось работать в одиночку в очень сложных условиях событийной съемки. Трудностей было много. Каждый из огромного числа репортеров, естественно, стремился занять наиболее удобную точку съемок. С благодарностью я вспоминаю зарубежных друзей, которые, считаясь с моим «одиночным» представительством из Советского Союза, помогали мне передвигаться с кинокамерой.

Очень приятно было видеть изумление всего «операторского корпуса» когда они видели нашу камеру «Конвас-автомат» и наш серебряно-цинковый аккумулятор.

Американцы преимущественно снимали камерами «Аймо» и «Аррифлекс» с тяжелыми аккумуляторами, англичане своими очень неудобными ящичными ручными камерами с пружинным заводом без турели и с одним объективом, французы—камерами «Камифлекс».

Хочется пожелать нашей кинопромышленности побыстрее наладить выпуск 120-метровых кассет к камере «Конвас-автомат» и упорядочить производство серебряно-цинковых аккумуляторов, так необходимых нам, хроникерам, на событийных съемках.



«В НЕЗАВИСИМОЙ ГАНЕ»

ВОЗМОЖНОСТИ КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФИЛЬМА

Недавно в Москве гостили по приглашению секции друзей науки и культуры Франции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей французские кинорежиссеры Поль Павьо и Жорж Рукье, представляющие так называемую «группу тридцати». Эта группа объединяет всех кинематографистов Франции, работающих в области короткометражного фильма.

П. Павьо и Ж. Рукье привезли с собой 25 лучших французских короткометражных фильмов различных жанров, которые были показаны советским деятелям культуры и науки в ВОКСе, Московском и Ленинградском Домах кино, в Московском университете имени Ломоносова, в Ленинградском Доме ученых, Московском Доме архитектора и Доме актера, в клубе завода «Серп и молот», во Всесоюзном государственном институте кинематографии, на киностудии «Мосфильм».

Все просмотры прошли с успехом, свидетельствующим о живом интересе и искренней симпатии, которые питает советская общественность и, в частности, советские кинематографисты к киноискусству Франции.

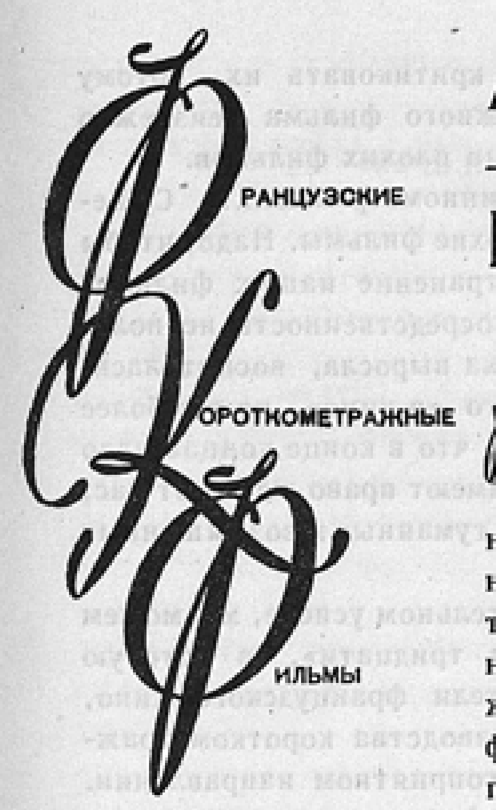
Сообщаем краткие сведения о наших гостях.

Поль Павьо—по образованию фотограф и оператор—работает в качестве режиссера с 1950 г. Поставил ряд комедийных фильмов: «Ужас в Оклахоме» (1950)—пародию на американские ковбойские «боевики», затем «Чикаго дайджест» (1951)—пародию на гангстерские фильмы, «Тортикола против Франкесберга» (1952)—пародию на «фильмы ужасов». В 1953 г. он снял фильм «Люмьер» об изобретении кино и жизни и трудах бр. Люмьер, в 1954—1955 гг. осуществил постановку двух фильмов, посвященных творчеству известного французского актера-мима Марселя Марсо—«Пантомимы» и «Городской сад». Сейчас готовит сценарий полнометражного фильма «Большая дорога», посвященный труду водителей грузовиков.

Жорж Рукье—по профессии рабочий-линотипист. В кино начал работать как любитель-оператор. В 1941 г. снял фильм «Бочар», получивший большой приз Конгресса документалистов, затем в 1943—1944 гг.—ряд короткометражек: «Каретник», «Экономия металла», «Участь ребенка». После войны два года работал над полнометражным фильмом «Фарребик», посвященным жизни французской деревни. Этот фильм принес Рукье мировую известность, был премирован на международных фестивалях в Канне, Венеции и Риме.

В 1947 г. Рукье поставил (в сотрудничестве с Жаном Пенлеве) фильм «Пастер», посвященный жизни и трудам великого ученого. В 1949—1952 гг. он работает над рядом короткометражных фильмов—«Соль земли», «Мальговер», «Школа на лужайке»; в 1953 г. снимает свой первый игровой фильм «Кровь и свет» из жизни тореадоров, а в 1956 г. цветной фильм «SOS Норона» с Жаном Марэ в главной роли.

Ниже мы помещаем статью Поля Павьо, написанную для журнала «Искусство кино», и открытое письмо Жоржа Рукье члену редколлегии нашего журнала режиссеру Сергею Юткевичу.



Поль Павьо

ГРУППА ТРИДЦАТИ

Во Франции все фильмы менее 1300 метров называются короткометражными. Их не подразделяют на какие бы то ни было категории, и они могут принадлежать к разнообразным жанрам. Короткометражный фильм может быть мультипликационным, научным, большим репортажем о далекой экспедиции, воспитательным, игровым или экспериментальным фильмом, фильмом, созданным по определенному сценарию, или свидетельством о событии, фильмом о живописи или о жизни трудящихся.

Таким образом, короткометражный фильм—это короткий фильм, повествующий о различных аспектах нашей культурной жизни, а также об экономической и социальной деятельности в нашей стране.

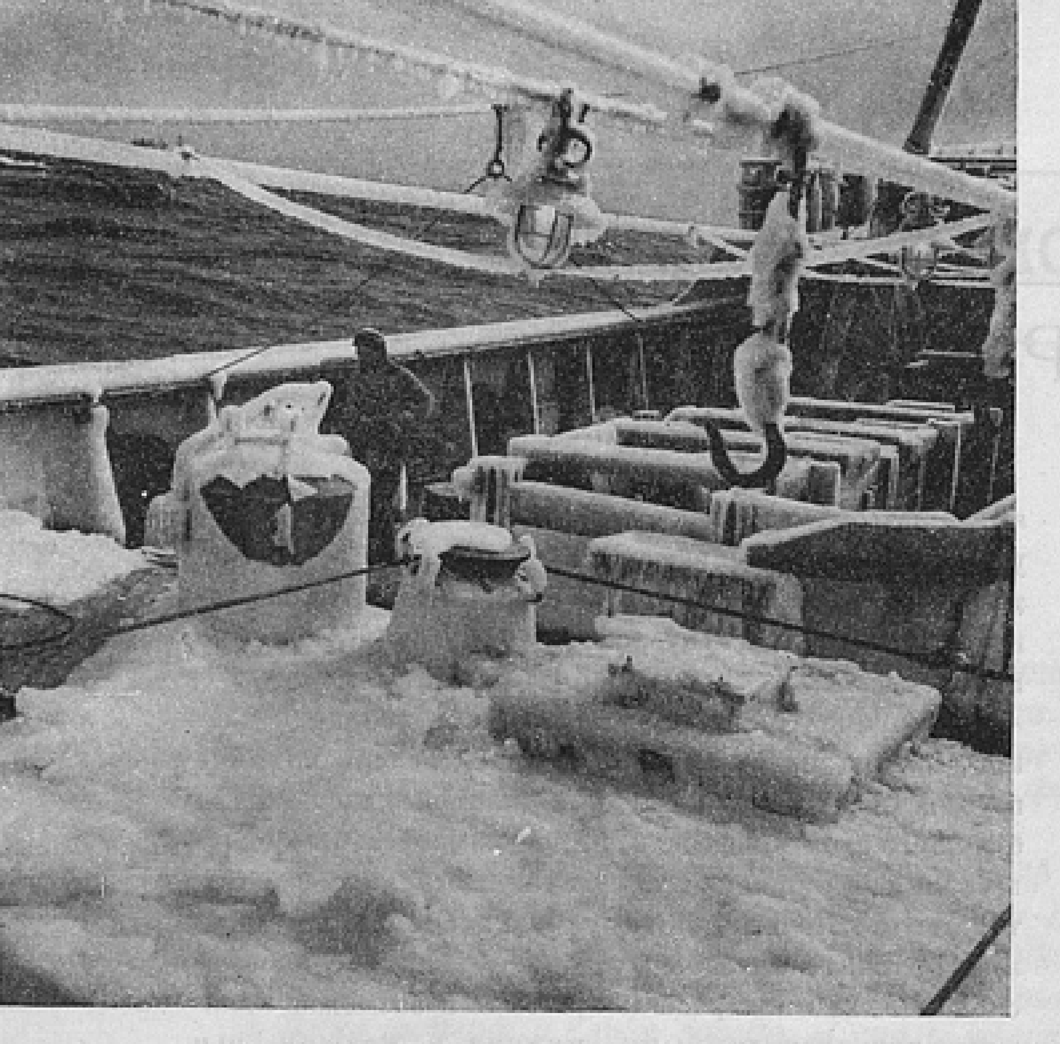
Принимая во внимание все это многообразие, излишне объяснять значение короткометражного фильма, как средства изображения, способного содействовать прогрессу человеческого знания. И тем не менее французский короткометражный фильм едва не исчез. Декрет от августа 1953 г. отменил непременное условие включения этого фильма в обычную программу, ибо обычный киносеанс во Франции состоит из хроники, короткометражного фильма и большого фильма. Упомянутый декрет, вводя двойную программу, т. е. показ двух больших фильмов в один сеанс, практически означал полное исчезновение короткометражных фильмов с экрана.

И вот режиссеры, актеры, технические специалисты, продюсеры французского короткометражного фильма с целью противодействовать тяжелой ситуации, угрожавшей их будущему, а также лишавшей зрителей существенной части кинопрограммы, создали «группу тридцати», рождение которой уже само по себе означало надежду. В манифесте, опубликованном в ноябре 1953 г., напоминалось, что никому не пришло бы в голову измерять ценность литературного произведения количеством страниц, а качество картины ее форматом, что наряду с романом существуют еще поэма, новелла, эссе, часто игравшие роль фермента в литературе, и именно такую же роль короткометражный фильм играет в кино, и что смерть короткометражного фильма означала бы смерть кино, потому что искусство, если оно недвижимо, умирает. Этот манифест был подписан: «группа тридцати». Данное название соответствовало первоначальному количеству основателей группы, но оно никак не было каким-то ограничением.

В «группе тридцати» сегодня сто двадцать членов, завтра их будет еще больше. Теперь влияние группы очень велико. Ни одно решение, касающееся будущего этой профессии, не принимается без заслушивания в порядке консультации мнения «группы тридцати». Почему? Потому что группа имеет важную отличительную черту: она объединяет профессионалов, чьи интересы могут быть и возможно являются противоположными, мужчин и женщин, чьи личные убеждения являются, несомненно, различными, но всем им свойственна уверенность, что проблемы, стоящие перед каждым из них в отдельности, являются общими и общим является их решение.

Не подменяя ни одного из существующих профсоюзов, «группа тридцати» не имеет других целей, кроме оказания содействия единству действий этих профсоюзов и разъяснения общественному мнению

«БОЛЬШАЯ ЛОВЛЯ»



«БОЛЬШАЯ ЛОВЛЯ»

положения в области производства фильма, который в силу своего названия «короткий» все время рискует быть уничтоженным.

«Группа тридцати» уже сумела доказать, что существует очень широкая аудитория для короткометражных фильмов. Группа обращается к зрителям за поддержкой, с просьбой активно проявлять свой интерес к кинопрограммам, критиковать их, потому что защита короткометражного фильма неизбежно связана с движением против плохих фильмов.

Короткометражный, длиннометражный... Существуют лишь хорошие и плохие фильмы. Надо, чтобы ответственные за распространение наших фильмов знали, что банальность, посредственность не пользуются спросом, что публика выросла, воспиталась, что она все реже идет просто «в кино», но все более часто «смотреть фильм», и что в конце концов надо дать зрителям то, что они имеют право ждать от нас, т. е. прекрасные фильмы на гуманные и возвышенные темы.

Не говоря еще об окончательном успехе, мы можем утверждать, что «группа тридцати», в которую входят авторитетные деятели французского кино, обеспечила эволюцию производства короткометражных фильмов в самом благоприятном направлении. Она добилась от властей и французского правительства принятия закона о защите короткометражного фильма.

Благодаря этому закону мы смогли создать фильмы «Красный шар», «Большая ловля», «Ночь и туман», «Париж ночью», «Приключения синей мухи» и т. д.

Цель нашего пребывания в Москве по приглашению ВОКСа—показать москвичам, что французская школа короткометражного фильма находится] в состоянии большой активности. Наша группа непрерывно трудится во имя прогресса короткометражного фильма, во имя блага нашего национального культурного достояния и будущего искусства кино.

Жорж Рукье

ПИСЬМО СОВЕТСКОМУ РЕЖИССЕРУ

Мой дорогой друг, мой дорогой Сергей!

Просто невозможно, чтобы мы расстались так стремительно, так быстро. Нам еще нужно так много друг другу сказать, а мне еще—столько увидеть, столько понять.

Но накануне последней ночи в Москве я хочу тебе выразить, как я радуюсь успеху французских короткометражных фильмов.

Какой радостью было видеть реакцию московской публики на наши фильмы, взрывы ее искреннего смеха, встречавшие находки в наших пародийных фильмах «Честь спасена» или «Чикаго дайджест». И это лишь два примера.

Надо ли говорить о всех проявлениях симпатий зрителей во время демонстрации таких, например, фильмов, как «Пока существуют животные», «Городской сад», «Маленький солдат», «Приключения синей мухи», и поскольку—пусть мне простят мои французские коллеги, —невозможно перечислить все фильмы, я добавлю к этому лишь восхитительный «Красный шар» и волнующий фильм «Ночь и туман».

Эти дни ознаменовались для нас чудесным общением с вашей публикой, с вашей столицей.

Впервые в моей жизни я приехал сюда, в Советский Союз. Но я уже раньше знал вашу страну

по фильмам, которые я видел в детстве. Это были произведения Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, Дзиги Вертова, Роома, Николая Экка и многих других. И я многим обязан им — поэтому я должен поблагодарить вашу страну, которая подарила мировому кино столь значительные произведения. Они произвели на меня такое сильное впечатление, что благодаря им я избрал профессию автора фильмов.

Моими первыми наставниками в области кино были наряду с Чаплиным и Флаэрти советские киномастера.

В моем фильме «Фарребик» эпизод весны снят под непосредственным влиянием начала фильма «Старое и новое». В этой же моей картине сцена похорон отца также возникла под прямым влиянием «Земли».

Из статей советских кинорежиссеров я узнал также о принципах работы с непрофессиональными актерами.

К несчастью, я вынужден, ты это знаешь, срочно уехать, увы! Но я обязан тебе знакомством со Згуриди, я так восхищался в Париже его фильмом «В песках Средней Азии», ты познакомил меня с Роомом (я вспоминаю «Третью Мещанскую»)... Я видел балет в Большом театре (какое воспоминание о «Жизели» с Улановой!); интереснейшую документацию в Театральном музее, изумительный дворец Останкино. А все фильмы, которые вы нам показали!

Спасибо, Сергей! Расставаясь, разреши мне пожелать, чтобы эта встреча не была без завтрашнего дня, чтобы тепло этого общения сохранилось и с той и с другой стороны, как священный огонь.

Для нашего искусства, подтвердим это еще раз, не должно быть границ.

С самыми дружескими чувствами

Жорж Рукье.

P. S. Я обещал статью для вашего журнала, но не успел написать ее. Вместо нее ты можешь опубликовать это письмо.

До скорой встречи!

П. Антокольский

ИСКАНИЯ И НАХОДКИ

Мне довелось просмотреть несколько короткометражных фильмов из тех, что привезли к нам французы. Это очень разные произведения. Разные и по содержанию, и по средствам выражения, и по всем другим творческим и техническим признакам.

Кажется, мой выбор совпадает с суждением большинства москвичей: из всего этого богатства я должен выделить «Красный шар» как одно из самых обаятельных явлений современного искусства.

Существует считанное число сказочных сюжетов. Одни пришли из Индии, другие старше чем все века человеческой истории, третьи—моложе Андерсена. Все они зарегистрированы в ученых книгах и всегда готовы родиться и расцвести заново под пером поэта или на сцене. Каждый из нас может пересчитать по пальцам свои любимые сказки. Но если оказывается возможным присоединить к ним еще одну,—это немалое приобретение во всем нашем духовном обиходе, в богатстве самой жизни. Так произошло после появления фильма «Красный шар».

Родилась новая сказка.

Самая дешевая и весьма недолговечная детская игрушка, популярная во всех городах мира—красный воздушный шар—ожила. Оказывается, он может привязаться, как товарищ и друг, к маленькому человеку восьми лет, он понимает ребенка с полуслова, верно служит ему, ждет его на школьном дворе, преданно летит за автобусом, если ребенку посчастливилось сесть в автобус. Но самое замечательное в том, что ребенок принимает эту чудесную дружбу как должное. Он так еще мал, что считает ее естественной. Оба они—ребенок и шар—стоят друг друга и по чистоте души и по доверчивости к миру.

Но воздушный шар оказывается настолько одухотворенным и обогащенным привязанностью к ребенку, что когда шар гибнет от недобрых рук, от метко пущенного из рогатки камешка, мы, умудренные житейским и всяким другим опытом зрители, воспринимаем его гибель, как расстрел любимого героя.

В этом сила искусства.

Фантазия художника работала честно, как испокон веков полагается работать фантазии:

логика сказки победила в споре с трезвой последовательностью реальных событий. И для того чтобы почтить память погибшего собрата, из всех дверей, окон и подворотен осеннего Парижа, одиночками из детских рук и целыми связками из рук продавцов—к мальчику слетаются все цветные воздушные шары; они летят по улицам и закоулкам, над крышами и над садами и уносят ребенка куда-то под небесный купол.

Тут уж ничего не поделаешь. Так и должно быть в сказке: почему, спрашивается, новая сказка должна быть менее смелой, нежели андерсеновские «Дикие лебеди»? Я совершенно не согласен с одним из ведущих московских кинодеятелей, усмотревшим в финале фильма чуть ли не мистику, во всяком случае, нечто недолжное, неподобающее для нас, советских трезвых ценителей. Какое заблуждение! К сожалению, оно все еще типично для части нашей критики.

Впрочем, этот фильм нельзя пересказать. Он существует на экране и создан только для экрана.

●

Очень хорош по-своему документальный фильм, посвященный Коммуне 1871 г. Старые пожелтевшие дагерротипы более чем восьмидесятилетней давности, старые газетные и журнальные иллюстрации, отпечатанные с цинковых клише, портреты славных героев Коммуны—Флуранса, Варлена, Делеклюза, Домбровского, Рауля Риго—казалось бы, маловыразительный для экрана материал. Как он тускл и невзрачен по сравнению хотя бы с несколькими кадрами, открывающими фильм: современная демонстрация и митинг у Стены Коммунаров на кладбище Пер-Лашез. Но мертвый материал оживает благодаря суровому, сдержанному и страстному голосу диктора—случай принципиально важный для кино: какую роль играет в нем правильно найденный человеческий голос! Очень хороши хоровые песни на слова поэта Анри Бассиса.

●

Фильм «Ночной Париж» несколько традиционен для такого рода натурных киноочерков. Но есть в нем и новизна: в смелом и резком чередовании контрастов, а главное—в отличном ритме, которому подчинено все. Ритм одинаково господствует и над танцами в ночных кафе и дансингах, и над аттракционами Луна-парка, и над полисменом, управляющим движением машин на черном лаке асфальта, и над фонтанами Плас де ла Конкорд, и над кирками строителей подземного железнодорожного пути, и над гигантскими маховиками ночных цехов, и над многим еще другим в жизни огромного, веселого и грустного одновременно, человеческого муравейника. Все это многое дано в хаотическом беспорядке,—пожалуй, он излишне подчеркивается,—я сказал бы, старательно подчеркивается.

В целом этот фильм не то что бессодержателен, нет, в нем, конечно, есть и социальная острота,—но в нем нет развития. Ведь ночь—это 7—9 часов суточного времени. В ночи есть полночь, три часа ночи, пять часов утра—все это разные главы городской повести. Я не уловил во французском фильме смены этих глав, не уловил заботы о том, чтобы показать идущую (или летящую, ползущую... это все равно) ночь. Есть ритм и смена ритмов, но нет, повторяю, развития. А оно неизбежно во всяком искусстве, протяженном во времени, и в кино так же, как в поэзии или в музыке.

●

Тот же упрек следует сделать и любопытному фильму о животных.

В самом деле! Обезьяны скачут по деревьям, львица тычется своим крутым лбом в бок сытому ее любовью, зевающему льву, жирафы выворачивают шеи, слоны потешно ухаживают за своими подругами, еще потешнее чешутся белые медведи, гиппопотамы разевают пасти... Постановщик потратил уйму труда, терпения, наблюдательности, выдумки, потратил массу вкуса в изобретении музыкальных ритмов и подчинил им свое зрелище,—но фильм в результате оказался беспредметным. Ему предпослан эпиграф: «Хорошо, что у животных нет языка». А почему, собственно говоря, хорошо? Думается, и автору фильма это не слишком ясно.

●

Среди французских фильмов есть и забавная пародия (хоть и сильно растянутая) на кинокомедию начала нашего века—тут и погони, и любовные шашни, и ревность, и полиция, и прочий ассортимент нелепостей колыбельного лепета Великого немого.

Но вот что обидно! Фильм «Красный занавес» сделан по новелле Барбе д'Оревильи.

Он сделан, как говорится, на полном серьезе, но очень недалек от пародии на «сильно психологическую» кинодраму тех же далеких времен с участием Веры Холодной и Мозжухина: та же условно красивая позирующая на экране роковая страсть; тот же трагический, никак не оправданный логикой жизни смертельный исход; тот же психопатологический выверт, выдаваемый за глубину любовного чувства, все на своих местах, и, скажу прямо, все это очень скучно.

●

Сознательно приберег к концу фильм с участием Марселя Марсо.

Я не видел этого актера на сцене. Говорят, он замечательный пантомимист, публика его обожает. Очень может быть. Но это значит, что экран оказал поистине плохую услугу актеру. То, что на сцене условно в силу самой природы сценического искусства, при перенесении на экран оказалось насильно и незакономерно вдвинутым в отнюдь не условную обстановку, в солнечный яркий день, в городской сад с настоящими деревьями, песчаными дорожками и прочим. Несоизмеримость живого с нарочито условными перевоплощениями единственного героя фильма, с его арлекинадной маской, с его нарочито приподнятыми бровями (сантиметра на два выше, чем им полагается быть), с ярко накрашенным ртом, с плотно облегающим тело танцевальным нарядом,—эта несоизмеримость бьет в глаза.

Эта несоизмеримость не может убить живого на экране: экран всегда верно служит живому. Экран—пропагандист живого. Но актер поставлен в положение поистине неловкое. Чем больше он мастерит, тем больше его жалеешь. Либо задача показа этого актера на экране вообще невыполнима (в самом деле, далеко не все театральные актеры обязаны «выходить» на экране!), либо она решена не так, не с того конца. Это тоже бывает.

Я изложил здесь впечатления от виденного, не скрывая симпатий и антипатий, и старался честно разобраться в них.

Я не специалист киноискусства, только старинный его поклонник, как множество современников. Резкость моя оправдана тем, что я писал о друзьях, о художниках, работающих вдохновенно и честно, смело ищущих и только поэтому не застрахованных от ошибок. Не ошибается только тот, кто не ищет.

Ираклий Андроников

МОНОФИЛЬМ МАРСЕЛЯ МАРСО

Не так давно в документальной кинокартине, посвященной Бухарестскому фестивалю, мы видели выступление известного французского мима Марселя Марсо. Радовали талантливо подмеченные человеческие движения, радовал образ самого актера, точность его работы. Так мы впервые увидели выступление Марсо на эстраде перед многотысячной аудиторией: аппарат советского кинооператора запечатлел для нас его номер из обширной программы.

И вот—«Городской сад»—монофильм Марселя Марсо, в котором он один играет все роли, попеременно изображая садовника, господина, прогуливающего собачку, нянюшек с детьми, младенца в колясочке, статую на постаменте, старика, старуху, сторожа, пару, обнимающуюся на скамейке, и посетителя сада, которому мешают поцелуи влюбленных.

Замечательный замысел!.. Прошло утро, проходит день, вечер... Появляется сторож. Звенит воображаемый колокольчик. И сад закрывается на ночь. Последним, опираясь на палку, в сопровождении мальчика, уходит из сада старик и долго спускается вниз по гористой узенькой уличке.

Все эти роли Марсель Марсо исполняет с большим искусством. Вы видите шланг в руке садовника и струю воды... Садовник присел на корточки. Не выпуская шланга, он тянется, чтобы завернуть кран. Вы видите детскую колясочку, хотя колясочки тоже нет. Но как точно качают ее руки Марсо, наряженного в капор кормилицы. Вот в гриме изможденного старика и в старой помятой шляпе садится он на скамью и кладет подбородок на руки, скрещенные на воображаемой палке. На соседней скамье развалился скучающий

господин—вынимает воображаемую газету, развернул, пробегает глазами строчки...

Но кончилась лента и понимаешь—ждал бо́льшего. В картине, посвященной Бухарестскому фестивалю, блистательное искусство Марселя Марсо воспринималось без оговорок. А после новой картины, специально ему посвященной, кажется, что артист изменил самому себе в чем-то существенном, изменил необычайной простоте и выразительным возможностям своего удивительного искусства. Словно побоялся поверить до конца в свой талант, в силу воздействия пантомимы. Зачем ему грим? Зачем декорации? Капор на голове или поношенная шляпа завсегдатая парижских бульваров?! Зачем прекрасную условность пантомимы Марсо так часто дополняет театральным аксессуаром? Раз уж верим в воображаемую палку, на которой покоятся скрещенные руки старого человека, и, глядя на его позу, понимаем, что он печален и одинок—реальная шляпа на голове Марселя Марсо не нужна: мы и без нее догадаемся, что он играет мужчину. Театральный аксессуар тут вступает в противоречие с выразительными возможностями пантомимы.

И не толстый слой грима, превращающий физиономию Марсо в маску, интересует нас в этой картине, а способность его игрою лица вызвать представление о жизни образа. Не шляпка на голове в сочетании с эстрадным комбинезоном—светлыми панталонами и короткой курткой без ворота—заставляют нас верить, что перед нами кокетливая француженка, а сила воображения Марсо, его умение передать движением, позой целую сцену.

Марсо сблизил условность своего жанра с другой—театральной—условностью, намекнул на иные художественные возможности, лежащие за пределами пантомимы. И обошел их. А в то же время нарушил очарование самой пантомимы—искусства такого выразительного, такого сложного, многообразного. Ограничив пределы пантомимы, он ограничил тем самым себя. Театральный аксессуар и грим имеют к пантомиме Марсо такое же отношение, как, скажем, слово—к балету. Слово, введенное в балетный спектакль, разрушило бы его образную систему. Ибо слово и танец—разные категории выразительности. Пантомима Марсо—театр не только бессловесный. Это театр воображения—воображаемых партнеров, воображаемых предметов, воображаемых обстоятельств. И шляпки здесь ни при чем.

«ГОРОДСКОЙ САД»

В картине «Городской сад» Марсо говорит как бы на трех языках. Грим у него настоящий, обыкновенный. Шляпка—намек, условный театр. В сочетании с эстрадным комбинезоном это тем более условный театр. Все остальное относится к символике жестов. Уж скорее можно было бы понять Марсо, если бы он все роли исполнял не только в гримах, но и в костюмах. Как в балетном спектакле. Но разве это путь для Марсо? Он взялся убедить нас в том, что он—множество, что он—городской сад, что он—парижская публика, которая ходит по этому саду. И если артист отважился приобщить нас к высшим условностям своего жанра, то к чему эти головные уборы, эта новая и весьма примитивная условность, эти прописи из другой азбуки?

Смешение различных условностей и реального проходит через всю картину Марселя Марсо. И в конце театр с его гримом, вещами и декорациями уже окончательно вытеснил образную систему, положенную в основу этого фильма. В последних кадрах Марсо изображает своего старика не только в шляпе, но и в костюме, и даже с настоящей, а не с воображаемой палкой в руке. Рядом с ним неожиданно для зрителя появляется мальчик, и две удаляющиеся фигуры вызывают воспоминания о Чаплине. Эти заключительные кадры картины Марсо кажутся концом другой лен-

ты: ничто не подготовило их появления. Создавая галерею мимических портретов, Марсо удивлял нас только метко схваченными деталями. Но своего отношения к персонажам этого мимического спектакля Марсо не обнаружил ни разу. Мы видели отдельные черты жизни, но черты, не осмысленные художником. За характеристиками мы не угадывали характеров. А когда наконец убедились, что Марсо способен не только скопировать жизнь, показав ее в забавном аспекте, но что он способен заметить в толпе печального голодного старика и задуматься над его судьбой—тут искусство пантомимы, искусство полунамека словно остановилось, бессильное перед этой новой задачей. И наиболее значительный последний кадр картины идет уже не от пантомимы, а от кино.

В документальном фильме о фестивале молодежи в Бухаресте мы увидели просто искусство Марселя Марсо. В новом фильме мы видим это искусство примененным к законам кинематографии. А жаль. Пантомима—древний язык искусства и великолепный язык. Оно имеет право быть запечатленным на пленку таким, каково оно есть. Зачем пантомиме терять свое лицо перед кинематографом, брать напрокат аксессуары из драматического театра, когда ее представляет такой выдающийся мим, как Марсо?

Виктор Шкловский

КАК ЛЕТИТ КРАСНЫЙ ШАР?

Аристотель в «Поэтике», разбирая случаи непрямого поэтического употребления слова, привел два примера.

В одном стихотворении сказано, что меч «вычерпнул жизнь», в другом—медный ковш «рубит» струю воды.

Зачерпывание, удаление жидкости откуда-то перенесено в первом случае с ковша на меч. Вычерпывается кровь—жизнь.

Во втором случае медный ковш, звеня, рубит упрямую, плотную струю. Здесь дается течение воды, сопротивление вычерпыванию через слово «рубит», данное рядом со словом «ковш».

Поэтическое построение, стремясь передать сущность явления, часто употребляет тропы и глоссы, т. е. использует необычное положение слов в смысловом ряду.

Появляется не только словесное обозначение, не только слово-сигнал, но и слово, дающее истинное, обычно стертое представление о предмете; восстанавливая различие уже не различаемого, мы подходим через анализ различия к сущности предмета.

Любовь человека к человеку, трогательная горечь человека, отказывающегося от любви, понятна.

Но возможен реальный сюжетный троп.

Человек, отъединенный от всего мира, лишен любви. Он привязался к собаке; его заставляют утопить собаку,—таков предмет, т. е. сюжет рассказа Тургенева «Муму».

Глухонемой Герасим любит девушку, девушку барыня выдает за другого. Эта история неудачной любви показывает нам, что такое Муму, собака испанской породы, для Герасима. История крепостной девушки, которую разлучают с Герасимом,—подготовка к изображению новой жестокости барыни...

«Красный шар» режиссера Альберта Ламориса—произведение необычайно человечное, точное и, несмотря на романтичность и сказочность сюжетного тропа, лежащего в основе фильма, реалистичное.

Мальчик, живущий в каменном, окрашенном в серые тона городе, страдает из-за отсутствия ласки: он спешит в школу, но по дороге успел погладить кошку.

Мальчик увидел красный шар, освободил его и стал относиться к шару, как к живому существу—как к щенку.

Мальчик, несмотря на боязнь опоздать в школу, на страх перед учителем, не бросил шарик, когда его не пустили с шариком в автобус.

Из-за шара мальчик совершает подвиг—он пешком бежит в школу.

Затем он спасает шар от дождя.

КАДРЫ ИЗ ФРАНЦУЗСКОГО ФИЛЬМА «КРАСНЫЙ ШАР» →

Режиссер неторопливо и логично развивает троп.

Шар постепенно оживает. У него появляются свои симпатии. Его привязанность к мальчику растет.

Он все время действует, как шарик, который уносится ветром. Но последовательность действий шарика—это последовательность действий живого существа.

Среди серых домов шар—единственно яркое пятно. Он все время остается цветным центром картины.

Шар вызывает ненависть и зависть. Бабушка запрещает любить шар. Мальчишки хотят отнять шарик или испортить его.

Борьба кончается торжеством мечты.

Шары города восстали. Они тоже любят мальчика.

Очень простым трюком—обратной съемкой показано, как слетаются шары к мальчику.

Все кончается вознесением мечты над городом.

Старик Буало говорит, что нужно все находить в самом сюжете. По логичности развертывания сюжета «Красный шар»—чудо.

Режиссер, найдя свой способ показа детской души, не торопясь, не теряя логики, наращивает эмоциональность образов, исследуя понятие через развитие сюжетных сопоставлений.

«Красный шар» летит, как слово поэзии.

Исидор Шток

СКАЗКА—РЯДОМ

Может быть, правы те люди, которые считают, что в творчестве замечательного мастера современной французской кинематографии Альберта Ламориса есть и опасные тенденции.

— Посмотрите,—говорил мне один журналист,—в «Белой гриве» мальчик и лошадь, обманутые людьми, плывут в океан навстречу верной гибели. Здесь воздушные шарики, убежав из магазинов, из детских комнат, от своих хозяев, прилетают к мальчику, уносят его в небо, подальше от злых, неверных, жестоких людей...

Может быть, и есть такая тенденция у Ламориса—противопоставление абстрактного добра абстрактному злу. Желание уйти от постылого мира лжи и жестокости в поднебесные высоты, в безбрежные волны океана.

Но препарировать живое, пульсирующее произведение искусства, как мертвую лягушку,—нельзя. И главное—не нужно. «Есть опасность такая то, но наряду с этим нельзя не признать...». Я не знаю, каков будет дальнейший путь Ламориса. Разочаруется ли он в людях или будет сопротивляться злу, строго осуждать его, воспевать верность, дружбу, подобно его маленьким героям, которые, впрочем, совсем и не герои, а нормальные простые дети, как и миллионы им подобных...

Ну-ка, давайте вспомним, как мальчик укрощает дикого коня под кличкой Белая грива. Лошадь тащит мальчика по земле, по камням, по болоту. Ребенок изнемогает от боли, усталости, но не выпускает из рук уздечки. Много километров протащила лошадь маленького рыбака. И все же смирилась. Упорство человека, воля—победили.

А теперь о «Красном шаре».

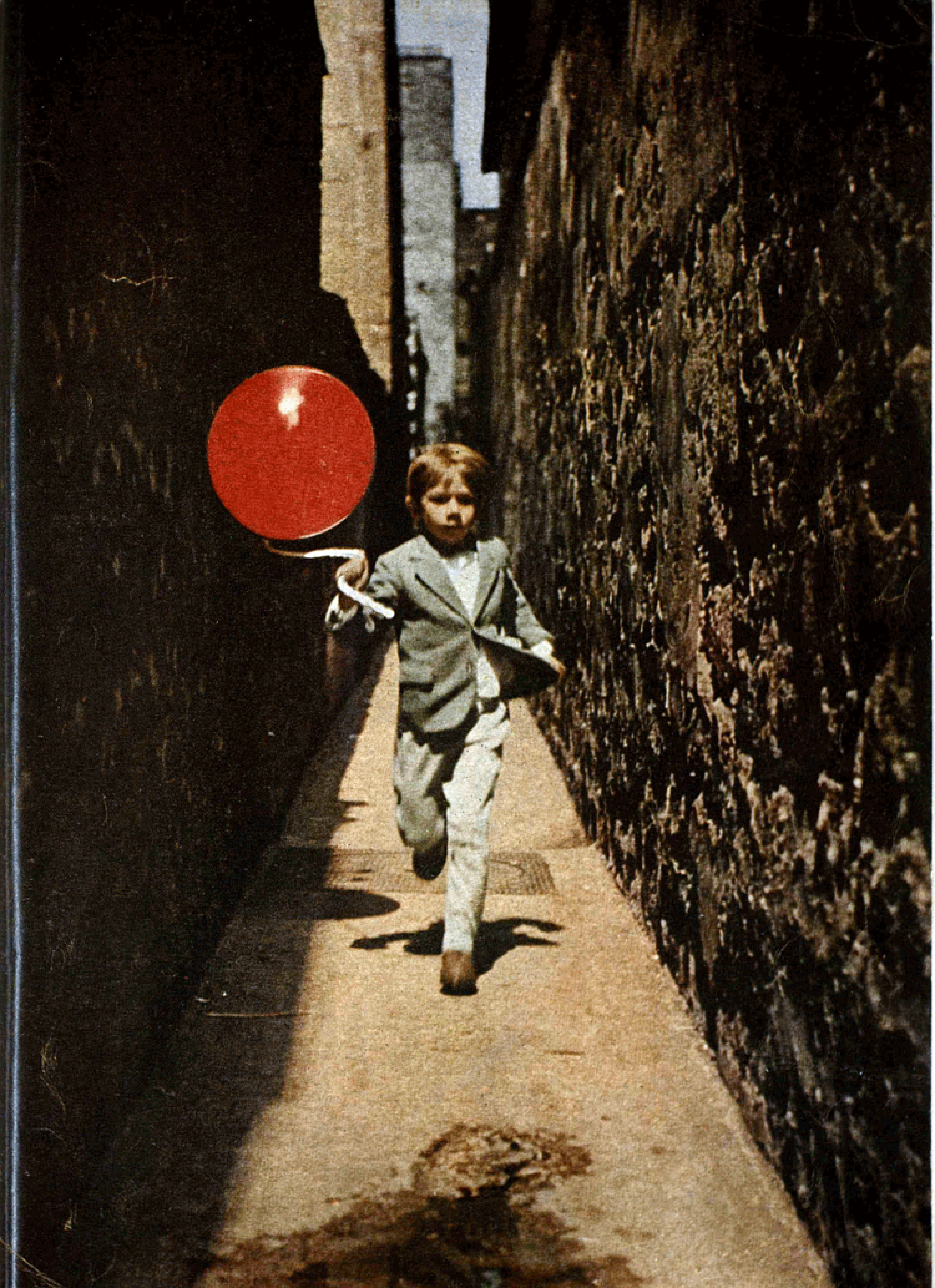
Это очень простая история о том, как парижский мальчик нашел привязанный к фонарному столбу красный воздушный шарик, как шарик этот понравился мальчику и как беспризорному шарику понравился мальчик.

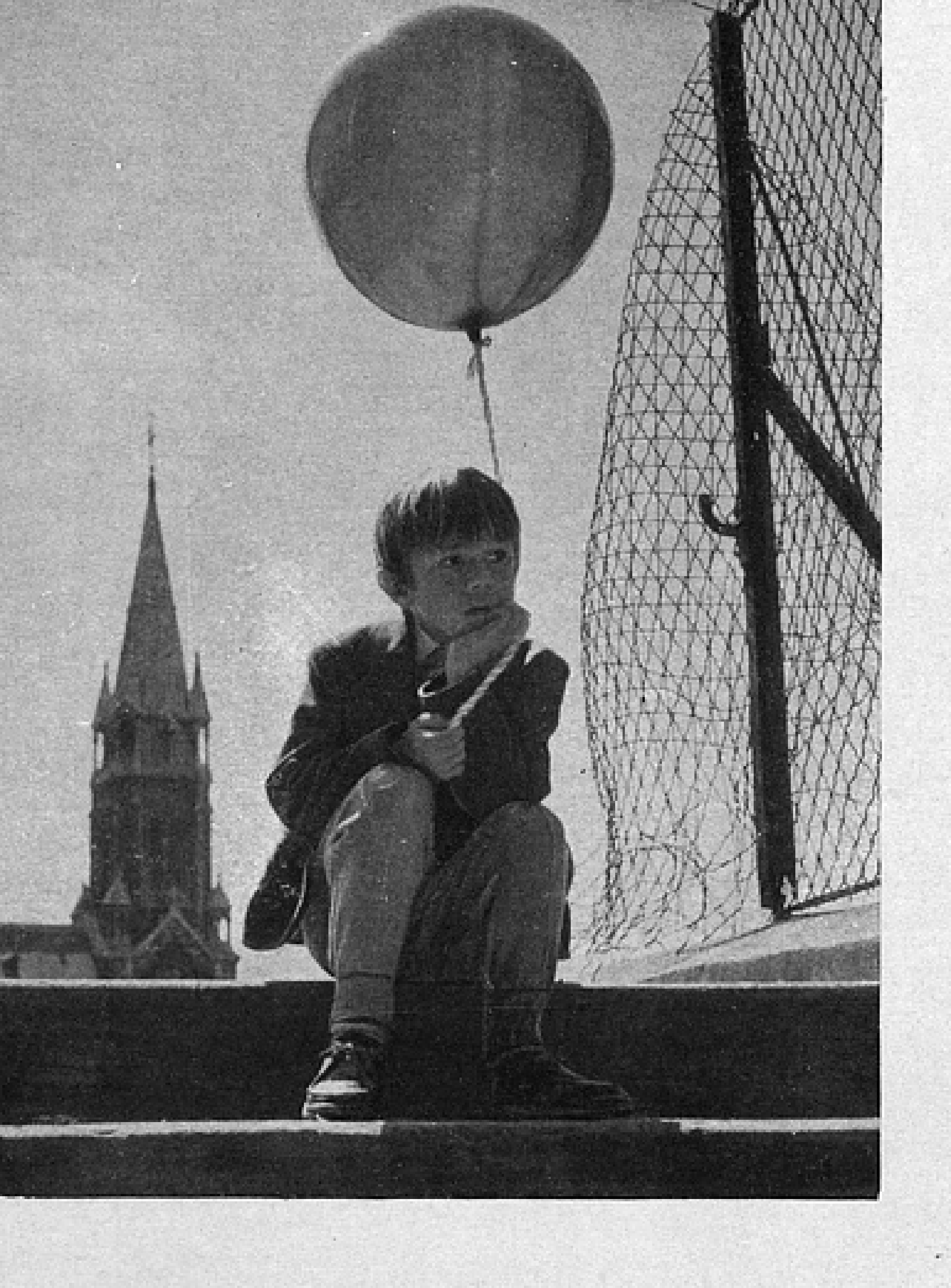
И тут начинается сказка, весьма напоминающая сказочные фантазии Андерсена. Почему шарику понравился мальчик, приготовишка из реального училища? Потому что он, ради того чтоб не расставаться с этой прекрасной игрушкой, не поехал на автобусе, весь путь до школы пробежал, любовался шаром, играл с ним, словно с живым.

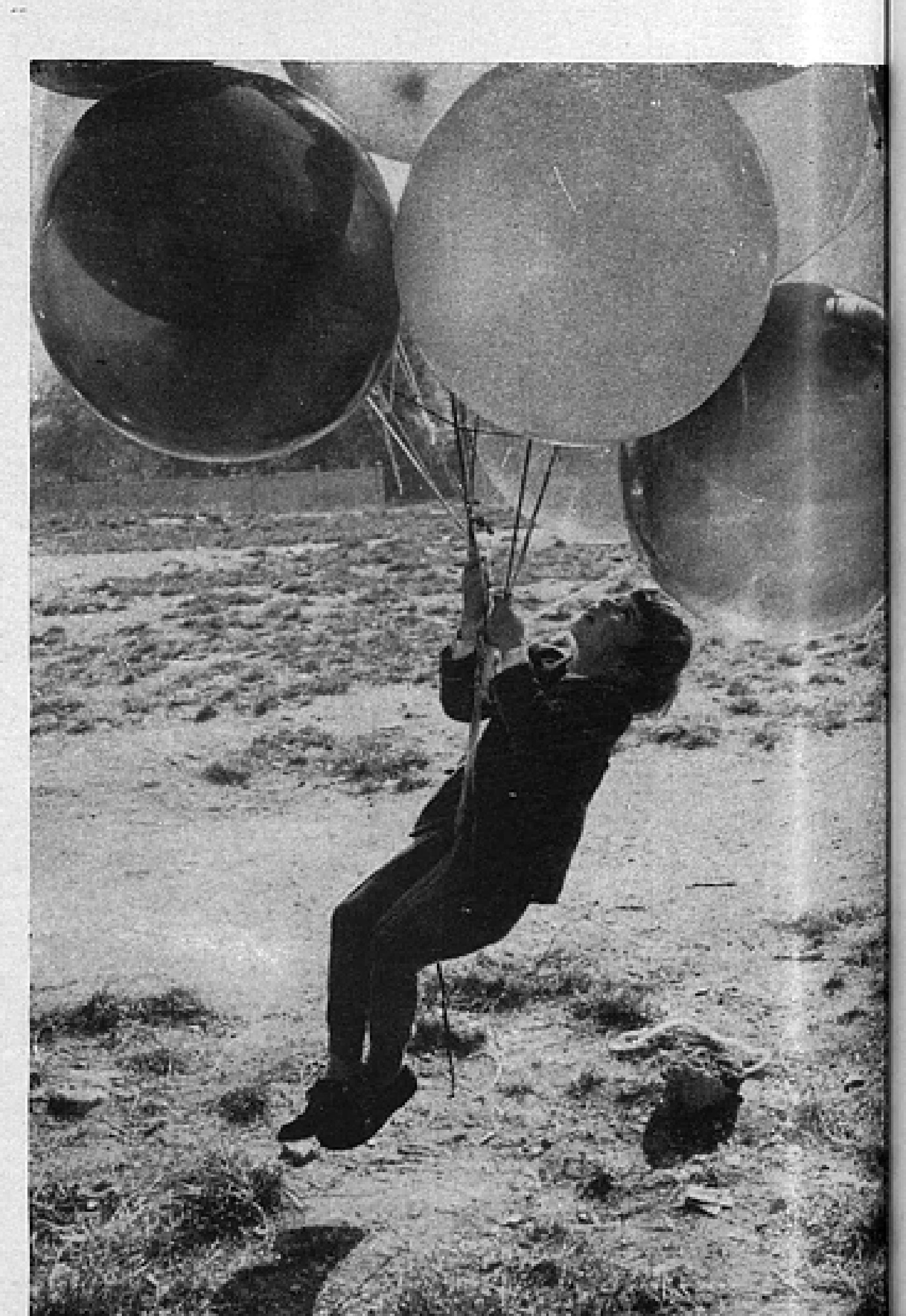
В школу не пускают приготовишек с воздушными шарами.

— Подожди меня здесь,—просит мальчик,—скоро уроки кончатся.

Шар послушно ждет окончания занятий. Бабушка не разрешает внести шар в комнату. Мальчик открывает окно на четвертом этаже,







и шар влетает в квартиру. А потом дежурит под крышей, чтобы назавтра опять сопровождать мальчика. Злые ребята, уличные хулиганы зарятся на игрушку. Они решают отнять шар у мальчика. Но он не отдает своего друга. Тогда хулиганы подстерегают мальчика, отнимают у него шар. Какой-то маленький подлец стреляет из рогатки, и шар лопается. Он сморщивается, падает безжизненной тряпкой на траву. Велико горе ребенка, но тут на помощь прилетают другие воздушные шары. Красные, голубые, зеленые, белые... Они слетаются на пустырь к ребенку, утешают его... Мальчик сплетает из них большую гирлянду, похожую на небывалый букет цветов. Шары поднимают ребенка, и вот он парит над крышами домов, над Парижем. Он счастлив, он смеется. Как в радостном детском сне, он царит сейчас выше всех, почти у самого солнца. Разинув рты, стоят маленькие хулиганы, с удивлением следя за этим головокружительным полетом. Нет, этот мечтатель сейчас недосягаем для них. Он не боится высоты, не боится полета. Звучит солнечная веселая музыка. По голубому небу плывут белые, похожие на стаи голубей, облака.

Это—сказка. Сказка, живущая не в фантазиях, а в большом современном городе, рядом со взрослыми озабоченными людьми, занятыми обычными своими делами.

Когда фильм, который продолжается не больше двадцати пяти минут, оканчивается, становится жалко, что он так короток.

Здесь все гармонично: и игра маленьких актеров, и музыка, и великолепная операторская работа. Красный шар на фоне утреннего сероватого города воспринимается как образ мечты...

Мечты, без которой немыслимо искусство и бескрыла жизнь.

Г. Кремлев

О ЗАДАЧАХ „КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ"

Ценить шутку, острить, улыбаться дано не каждому—тот почему-нибудь разучился, отвык, другой не умел отроду. Правда, так можно говорить об отдельных людях, но обобщать эти суждения нельзя: нет на свете народов, натуре которых было бы чуждо чувство юмора.

Развито оно неодинаково, оттенки трудно поддаются определениям. И все же—без точных определений—мы отличаем в галльском характере жизнерадостность какого-то особого толка. Не легкомыслие, нет (хотя о нем приходилось слышать многое),—отличаем другое.

Это французы на месте разрушенной ненавистной тюрьмы провозгласили: «Здесь танцуют!»

Маќи избрали сигналом перехода к открытому выступлению знакомое завсегдатаям биллиардных и смешно звучащее при передаче по радио объявление: «За порванное сукно—штраф 100 франков».

Послевоенная литература и искусство Запада не раз показывали ужасы гитлеровских «фабрик смерти». Но, пожалуй, только в «Беглецах» Ле Шануа мы услышали, как даже в тяжелую минуту узники концлагеря острят—да, да! острят,—потому что они истые французы.

Все это вспоминаешь, знакомясь с творчеством «группы тридцати».

Правда, порой, когда этого требует тема, их повествование героично и мужественно («Парижская Коммуна» Р. Менегоза). В рассказе об Освенциме («Ночь и туман» А. Рене) улавливаешь и гнев и грозное предостережение. Серьезно выполнена своеобразная пластическая аранжировка музыки Дебюсси (режиссер Ж. Митри). Серьезны и создатели фильма, настойчиво помогающие понять сложную и не всем доступную художественную форму фрески Пикассо «Герника».

Но как часто, как свободно и непринужденно входит юмор во многие другие фильмы, умножая богатство авторских интонаций! Вот «Большая ловля» А. Фабиана. Ведь строгий, даже суровый строй этого очерка не разрушается шутливым напоминанием о рыбьем жире, доставлявшем-де нам столько неприятностей в детстве. А «Приключения синей

мухи»? Как бы по-разному ни оценивать эту работу доктора Тевенара о метаморфозе насекомого, в одном надо согласиться: чтобы сочетать поразительные, сугубо научные кадры с дикторским текстом, стилизованным под мемуары мушки,—мало было остроумия, понадобилась еще и смелость.

●

Наиболее любопытны, однако, те короткометражки, при создании которых авторы, так сказать, погружались в «сферу юмора».

И прежде всего—«Путешествие Бадабу».

Режиссер Анри Грюэль по праву должен считать счастливым днем своей жизни тот, когда его осенила блестящая идея: сделать мультипликационный фильм по теме, сюжету и рисункам детей в возрасте от семи до четырнадцати лет.

Это маленький шедевр маленьких художников.

Сюжет незатейлив. В Париж едет учиться африканский мальчик. С ним увязались и друзья: лев, утка, обезьянка. Все четверо появляются на улицах, присутствуют на уроке и вызывают всеобщее смятение. Спасаясь от полиции, друзья вынуждены покинуть город.

В трогательных, хотя и наивно выраженных симпатиях создателей фильма к Бадабу ощущается (поначалу смутно) какой-то «подтекст», нечто большее, чем обычная привязанность авторов к своим героям. Попробуем разобраться в этом.

Когда наши зрители старшего поколения еще пребывали в младенческом возрасте, с Африкой их «знакомил» Корней Чуковский. С его слов все знали, что там живут львы, крокодилы, гориллы и Бармалей. Для русских детей это была условная, сказочная страна.

А что такое родина Бадабу для парижского гамена, для современного французского ребенка? Это не сказочное тридевятое царство-государство, а злоба дня, это «большая политика», вторгающаяся в повседневный быт. Семья, школа, улица—разве здесь не ведутся разговоры о судьбе африканских колоний Франции? Разве радио и многие парижские газеты не называют алжирских повстанцев «разбойниками», не трубят об их мнимых «зверствах»?

Так вот что кроется в этом ощутимом «подтексте» откровенных симпатий к «цветному» Бадабу! Невинный, «чистый юмор» оборачивается благородной проповедью дружбы разноплеменных детей!

Нельзя сказать, чтобы лев вел себя как выдержанный положительный герой. Он преспокойно пожирает поездного контролера, со страшным хрустом грызет без надобности школьную доску (от такого злодейства бедная учительница даже перевернулась вверх ногами), совершает налет на мясную лавку (отчего трясущиеся в страхе продавцы теряют очертания своих фигур). И все это прощают молодые авторы фильма верному другу милого Бадабу! Вместе с Грюэлем они заставляют зрителя торжествовать, когда в финале незадачливые полицейские под звуки трещоток срываются с Эйфелевой башни, а герои счастливо спасаются от преследователей, уплывая на красивых воздушных шариках,—совсем как герой Ламориса.

Бадабу подкупает с первого же кадра неповторимым обаянием детского рисунка. Лицо чаще всего в профиль, туловище в фас, ступни свернуты в сторону (словно в древней египетской живописи). Человеческое тело конструируется из уродливых геометрических фигур, жиденькие метелки заменяют кисти рук... Все это рождается у маленького рисовальщика естественно, подражать этому (как пытались иные «примитивисты») нельзя: неизменно получается лишь грубая, легко обнаруживаемая подделка.

Выразительные средства здесь примитивны в хорошем смысле слова, как примитивна обаятельная речь ребенка. В то же время произвольное, изобретательное нарушение «взрослых» законов пропорций, перспективы, композиции комично, как комично словотворчество детей «от двух до пяти».

Режиссер подчеркивает прелестную условность изображения, заставляя прямолинейные, схематичные фигурки двигаться столь же прямолинейно и схематично. Чтобы чмокнуть в щеку своего отца, чтобы подняться по трапу на пароход, Бадабу не приходится сгибать или разгибать спину, шевелить ногами, руками: он перемещается, не меняя своих очертаний. А чтобы оживить городской пейзаж, горизонтальная плоскость которого скошена, словно в аксонометрии, автомашины объезжают площадь так: верхняя—нормально, нижняя—вверх колесами.

Прост и мелодический рисунок песенки Бадабу—настолько прост, что уточки моментально подхватывают ее.

Неожиданно поместив на стене полицейского участка настоящий фотопортрет, режиссер как бы позволяет нам сравнить, насколько тот менее выразителен в мультипликации, чем живой, остроумный рисунок.

«Путешествие Бадабу» очень наглядно напомнило нам то, что мы хорошо знали когда-то, но напрасно начали было забывать: веселый рисованный фильм должен и в статике и особенно в динамике смело выявлять свою графическую условность, а не стыдиться ее, не рядиться в одежды «натурного» кино, «задумавши в дородстве с ним сравняться».

●

Жорж Садуль как-то жаловался, что родина Макса Линдера не культивирует комического фильма. По-своему поддержал эту жалобу режиссер Э. Молинаро, автор интереснейшего фильма «Честь спасена», выдержанного в духе старинных французских комических.

Вот уж где безраздельно господствует стихия юмора! Перед нами одураченный муж, ревнивая жена, ветреные любовники, несостоявшаяся дуэль, нескончаемые погони, битье посуды, пинки в зад—мощный каскад испытанных трюков обрушивается на зрителя, не давая ему опомниться.

Говорят, что автор делал этот фильм как пародию. Но получился любопытный результат. Пародия всегда высмеивает оригинал. Так П. Павьо остроумно высмеял глупость гангстерских фильмов. Можно, скажем, высмеять какую-либо оперетту, показав, что веселость ее мнимая. А как высмеять то, что само по себе—и по замыслу и по выполнению—действительно смешно?

Мы долго и прямо-таки фанатично ругали старинные комические за пустоту содержания (верно, глубиной они не отличались), клеймили за пошлость (была и такая), предавали анафеме за семь смертных грехов. Но в обличительном раже забыли, что комические-то, кроме всего прочего, еще и смешны! Не будь этого положительного качества, из них не мог бы вырасти Чаплин.

Интересный факт сообщил в журнале «Юность» (№ 1, 1957) Г. Лозгачев, воспитанник Анны Ильиничны Елизаровой. Вспоминая свое пребывание в Горках зимой 1923—1924 года, он пишет: «Вечерами устраивались домашние киносеансы при помощи ручного киноаппарата. Просматривали выкопанные откуда-то старинные комические картины, над которыми все мы, в том числе и Владимир Ильич, хохотали чуть не до слез».

«Хохотали чуть не до слез»!.. Историкам кино не мешало бы теперь установить, откуда же были «выкопаны» и какие именно картины, которые даже в 1923 году числились «старинными».

В фильме Молинаро, строго говоря, пародировано очень немногое: техническое несовершенство в передаче движения (торопливого, рваного, угловатого), примитивность в изображении сильных эмоций (нарочитая мимика, артикуляция) и бессмысленность титров, дублирующих изображение («Тук-тук-тук»—вписано в узорчатый картуш, когда персонаж стучится в дверь; «Ха-ха-ха!»—когда персонаж смеется). Но во всем остальном можно было бы говорить о добросовестнейшей работе реставратора, если бы это слово не отдавало музейной скукой. Молинаро соскоблил потускневшие краски и всякие посторонние наслоения, восстановил комическую ленту в ее основательно забытом, первозданно чистом виде и доказал, что она подлинно смешна.

Зачем ведутся реставрационные работы? Конечно, не для того, чтобы современные портретисты писали «под Рублева».

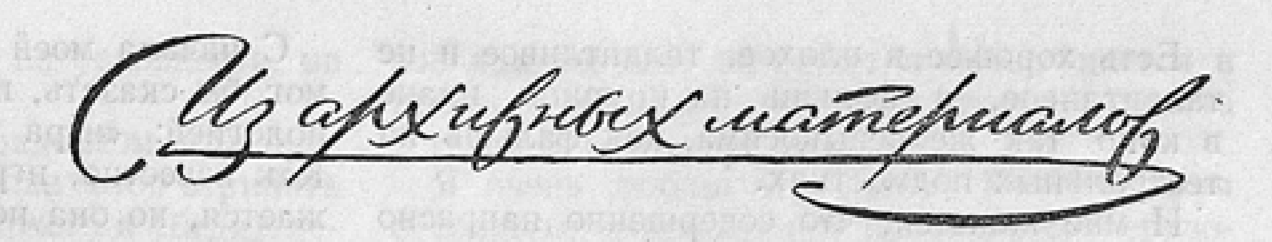
Хохоча до слез над возрожденной комической, никто не призывает копировать ее в точности и размножать на конвейере. То, что мы увидели,—это явление не только историческое, но и глубоко национальное. И общий дух комической и изумительная исполнительская легкость—все это так же неподражаемо, как особенности детского рисунка.

М. Горький очень тонко понял специфику такого поэтического течения как дендизм, и дал ему объективную оценку, заявив, что он «заимствован от изящной души француза, но—французом нужно родиться, им не сделаешься, как это доказывают нам бесплодные усилия русских стихотворцев быть похожими на Клоделя, Фора и других законодателей стиля».

●

Знакомство с творчеством «группы тридцати» не пройдет для нас бесследно—оно возбудило интерес к возможностям короткометражного фильма.

У нашей кинематографии есть величественная, увлекающая программа-максимум, есть заманчивая, глубокая, уходящая за горизонт перспектива. Но отнюдь не зазорно нам разрабатывать и задачи частные, так сказать «короткометражные».



Алексей Дикий

КАК Я НЕ СТАЛ КИНОАКТЕРОМ

— Вот так и назовите статью, которую вы напишете после нашей беседы. Поверьте, это не рисовка.

Кино для меня никогда не было отхожим промыслом. Более того, кино заставляло меня задумываться над рядом творческих проблем, возникавших в работе театральной.

Эти раздумья привели меня к выводу, что для актера нет существенной разницы между искусством кино и искусством театра, которому я никогда не изменял и который сделал меня пригодным для действия перед киноаппаратом.

Таким образом, чтобы ответить на вопрос «как я стал киноактером?», я должен был бы, по существу, ответить на вопрос «как я стал актером вообще?» и заняться мемуарами о далеких днях моей сценической юности, о Первой студии Художественного театра, о моих учителях—Станиславском, Немировиче-Данченко и Суллержицком, память о которых для меня священна.

Но если все же попытаться сузить понятие «актер» до пределов специальной номенклатуры—«киноактер»,—то и тогда, чтобы ответить на вопрос «как я стал киноактером?», я обращусь в первую очередь не к внешним обстоятельствам моего прихода в кино, а к творческим мыслям и впечатлениям, рожденным во мне этим искусством. К желаниям и требованиям к себе.

Чуть ли не в первые же часы в кинопавильоне я задавал себе сотни вопросов.

— Что же это такое: киноискусство?

— Важно ли и г р а т ь?

— Надо ли и г р а т ь?

— Что важнее: талантливость или выносливость? Способность или терпение? и т. д. и т. д.

Это было не только творческой любознательностью, но и результатом ощущения громадного значения кинематографа, желанием понять в нем самое значительное, проникнуть в его сердцевину. Найти лучшее в «самом важном из искусств».

Уже тогда, на заре моей кинодеятельности, я был поражен возможностями кинематографа. Его перспективы (звук, цвет, объем) представлялись мне сказочными. Вместе с тем мне казалось, что слишком коротка человеческая жизнь актера, чтобы за малый отрезок зрелых творческих лет достигнуть высоких свершений, приблизить ремесло к настоящему искусству.

И вот, несмотря на эти невеселые мысли, я стремился не в борьбе с ремеслом, а в познании его принести с собой в кино то, чему я был научен актерской школой в театре, близкой к натурализму. Я не боюсь этого слова, потому что оно означает для меня «живую природу». Но правда правде рознь.

Есть правда поведения животного перед киноаппаратом. И вряд ли человеку-актеру выгодно с ним соревноваться, потому что животное «не играет».

Может случиться, что и человек—«типаж» будет правдив «сам по себе» перед киноаппаратом. Возможно, что эта «не игра» будет прекрасна, как проявление жизни. Но искусство ли это? Нет—не искусство.

Искусство—только в том случае, когда надо играть, когда надо быть актером. И я знаю одну истину: если актер хорошо играет на сцене, он хорошо играет и в кино. И там и тут от актера требуется «быть самим собой», но «в другом» (образ), быть правдивым, простым и искренним в своих чувствованиях. И там и тут в основе—правда, правда образного выражения.

И надо быть очень незадачливым кинорежиссером, чтобы разочароваться в талантливом театральном актере, сказав про него: «это не для кино».

Литературная запись Александра Оленина.

Есть хорошее и плохое, талантливое и не талантливое, а фальшь на крупном плане в кино так же невыносима, как фальшь на театральных подмостках.

И мне кажется, что совершенно напрасно превращать кинематограф в некую черную магию, в чародейство, в область неразгадываемых фокусов.

Как часто мне приходится слышать стереотипную фразу: «Ах, вы ничего не знаете, ах, вы ничего не знаете».

Это не серьезно. Что касается лично меня, то я всегда в отношении кино был любознательным и, помимо вещей, касающихся существа техники актерской игры, старался узнать технику внешнюю, пределы возможного.

Приехав после гастрольной поездки из-за границы, я пришел на кинофабрику на Лесной улице, чтобы учиться под руководством режиссера Разумного звуковому кино. И я помню до сих пор, что записанный на пленку звук шелеста бумаги при проекции был похож на звук ломающейся фанеры, а походка изящной девушки напоминала гарцование скаковой лошади.

Конечно, сегодня звукооператоры улыбнутся, вспомнив эти детские годы звукового кино. Но и сегодня еще я знаю о кино и нечто другое, чего хотелось бы не знать.

Я говорю об укоренившихся производственных условиях, подчиняющих внутренний творческий процесс актера рентабельному использованию павильона. Это условие превращается в одно из самых значительных звеньев «специфики» кино, когда актер вынужден разбивать последовательное движение образа и играть роль вразбивку, то есть сначала «отсняться» во всех сценах, происходящих по сценарию в одной и той же декорации. Вряд ли можно оправдать эту «специфику», когда актер обязан сначала умереть, а потом командовать армией, влюбляться, строить дом.

При таком методе работы трудно учесть взаимоотношения ритмов отдельных сцен, складывающихся в картину, а ошибки становятся очевидными только после окончания съемок, когда дело уже непоправимо.

И все же я не считаю, что изложенный мною факт способен, как медведь в детской сказке («а я Всех давишь»), подмять под себя все положительное в кино.

В этом я убедился в процессе своей киноработы, которая заставляла меня мыслить о вещах более глубоких, о вещах творческих.

С начала моей работы в кинематографе я мог бы сказать, пользуясь шахматной терминологией: «игра с неправильным началом». Как известно, игра в таких случаях продолжается, но она неправильна.

В самом деле: мне, актеру, воспитанному в традициях Художественного театра, пришлось начинать с весьма условных позиций в искусстве. Я имею в виду исполнение роли матроса Кеденека в «Восстании рыбаков» Анны Зегерс. В работе над картиной я видел больше режиссерских претензий, чем обоснованного права на эксперимент. Все было преувеличено чрезвычайно. Все было не просто. Все было за гранью не только правды, но и правдоподобия.

Я помню сцену, когда я шел во главе обстреливаемой демонстрации. Я шел так, словно смерть не только не угрожает, но от меня отскочит средних размеров снаряд.

Мне казалось непонятным, что, умирая, я должен был по воле режиссера медленно падать, вращаясь вокруг собственной оси, хотя по существу надо было бы упасть ничком, став внезапно маленьким и беспомощным. На все мои возражения, ответ был один:

— Это же кино.

Кстати, этой формулы придерживаются все режиссеры, стоящие на самых крайних и противоположных позициях.

Моя склонность к обобщению была в то время подкреплена воспоминаниями о более ранних днях моего киноактерства, когда в десятом или в двенадцатом году, не помню, я снимался в Одессе в фильме, название которого сейчас не припоминаю. Меня заставляли тогда бегать по цветочным клумбам, и это было, наверное, не менее глупо, чем падение человека, похожее на падение каланчи. А тут на память пришли еще съемки у Ханжонкова или у бр. Патэ на Тверской улице.

Все это надолго отбило у меня охоту работать в кино.

Удивительно, что сам я в театре всегда был увлечен формой. Правда, я никогда не понимал ее как претензию на оригинальность. Встречаясь с такой претензией, я видел в ней скорее режиссерскую беспомощность, чем дерзание. Я понимал и понимаю форму как средство правдивого выражения содержания. Лишенное формы оно становится скучным и будничным даже у самых талантливых исполнителей.

Я мечтал и мечтаю о ярчайшем выражении содержания каждый раз в иной форме. Я меч-

таю о помножении правды на условность, на яркость.

И пусть не покажется парадоксом, что, придя для себя к простоте, я даже готов отрицать ее во имя лучшего, более яркого и убедительного.

С такими мыслями, более всего увлекавшими меня в театральной работе, я снова после длительного перерыва пришел в кинематограф, где судьба на этот раз была ко мне более благосклонна.

Мне довелось сыграть две историко-биографические роли людей, одинаково дорогих и близких нашему народу.

Фельдмаршал Кутузов и адмирал Нахимов...

Работая над Кутузовым, я прекрасно понимал, что предо мной стоит трудная задача: разобраться в чертах характера моего героя, часто противоречивших образу солдата и полководца. Сличая и сопоставляя, соединяя или отбирая необходимые мне черты для создания такого образа, я не считал возможным механически отмести то, что мне казалось идущим вразрез с представлением о Кутузове с позиций советского человека, живущего в наши дни. Более того, пытаясь проникнуть в природу этих черт и найти им верную оценку, я старался ввести их в ткань образа и тем самым усилить черты образа полководца. Это был для меня единственно возможный путь оставаться в пределах исторической правды при заведомом отказе от ранее существовавших канонических примеров в театре, убеждавших порой с большой художественной силой.

Это собственно и было самым трудным в работе над ролью фельдмаршала Кутузова, где мне надо было найти действенное выражение моей мысли.

В итоге мне надо было играть не хитреца, не дипломата, не старую лисицу только. Но в первую очередь солдата, полководца с огромной волей к победе.

Было бы наивно думать, что я не знаю, как надо, следуя общепринятому канону, играть сцену обращения Кутузова к войскам, раскрывая старческую слабость, отсутствие воли и внутреннее опустошение.

Но я пошел вполне сознательно на нарушение правдоподобия, заменив его правдой искусства, то есть сегодняшним ощущением образа, раскрывая в нем то главное, что определяет сущность русского патриота.

И тут же в сцене после напряженного и жесткого разговора с Лористоном мой Кутузов как бы весь обмякает и превращается в простого русского человека своего возраста с тягой к печке, на лежанку.

Я очень люблю эту сцену. Контрастируя с волевым напряжением предыдущего эпизода, она должна была показать, как не просто, не легко давалось Кутузову мобилизовать в себе последнее напряжение воли.

С неменьшими трудностями я столкнулся в работе над ролью адмирала Нахимова.

Материал сценария заставил меня увидеть Нахимова как с детства любимого героя, поэта моря, флотоводца и фанатика своего дела. Роль меня увлекла, но вместе с тем я ощутил боязнь соскользнуть на стандартное решение образа героя, с использованием одного приема, одной краски, то есть, сыграть героя вообще, «геройствующего».

С другой стороны, я понял, что мне угрожает опасность впасть в такое сентиментальное сочувствие к образу, что под властью обаятельности образа я стану играть также одну краску: сентиментальную обаятельность. Под угрозой натолкнуться на эти два подводных камня, я начал работать над ролью Нахимова.

Итак, прежде всего я поставил себе задачу не играть героя и не играть «обаяния», тем более в его обычной кинотрактовке. Я вообще придерживаюсь того взгляда, что обаяние в искусстве—вещь абстрактная. Не существует обаяния вне качества исполнения. Самый обаятельный актер теряет при плохом исполнении роли всю свою обаятельность. А если он к тому же обаятелен в жизни, то это качество начинает просто раздражать.

И, наоборот, самый необаятельный актер при высоком качестве исполнения приобретает силу творческого обаяния и становится любимцем зрителя.

Я искал для Нахимова таких красок, чтобы сделать его многогранным, я хотел привести его различные органические свойства, разнообразные движения его души в слитное единство цельного большого характера. То есть сделать Нахимова таким, каким он был: человеком огромной культуры духа, культуры мысли, глубокого провидения, человеком неуемного темперамента и воли, инициативы и бесстрашия перед ответственностью за свои действия. (За Синопский бой Нахимов всю ответственность взял на себя.)

Внимание Нахимова к людям, к товарищам по службе на флоте, забота о них, порою неж-

ная и волнующая к ним любовь всегда сочетались с требовательностью беспрекословного подчинения.

Я старался установить для себя в пределах сценария четкие куски для выражения всех этих черт, не исключающих и такой, как способность при случае и «драить» людей.

Крайности увлекали меня, и мне стало ясно, что установленная Нахимовым дисциплина, превосходящая порой официальные нормы, человечность и душевная теплота, огромное самообладание в бою—все это в целом человек высокого понятия долга.

Что же могло мне помочь в решении труднейшей актерской задачи сделать образ Нахимова? Только, как говорится на нашем актерском языке, верный ключ к образу. Мне кажется, что я нашел его в таком простом и одновременно таком сложном и могучем слове, как точность.

Точность в поступках, как следствие точного ощущения героем чопорного и властительного Петербурга и простых сограждан Севастополя.

Точное представление о царской власти и подвластном ей народе.

Точный, торный путь развития образа, предстающего перед зрителем в различных, порой противоречивых качествах, но в движении слитных.

Эта работа была особенно трудна потому, что она следовала непосредственно за работой над образом Кутузова, и я боялся повторения найденного.

Поверьте мне: как бы актер ни гримировался, он всегда останется похожим на самого себя, даже если образы совершенно отличны друг от друга.

Итак, в «Нахимове» меня больше всего волновали или, как говорится, «грели» те куски роли, где наиболее полно проявлялись контрастные проявления характера.

Горячность в бою и апатия, наступившая после боя.

Способность в самые жаркие минуты Севастопольской страды обратить внимание на ребенка и обогреть его теплом своего большого сердца.

Какая-то абсолютная беспомощность, бестолковость и неловкость великого флотоводца, не знающего куда деть себя в момент случайного присутствия в обществе влюбленной пары.

Очень дороги мне те куски в роли Нахимова, где раскрывались черты его личной храбрости, непоказной, не демонстративной, а с оттенком холодного спокойствия и кажущегося равнодушия.

В момент окончания Синопского боя Нахимов говорит, взглянув на часы:

— Все дело заняло три часа пять минут.

Словно не бой провел только что флотоводец, а учебные стрельбы или проверку точного применения знаний на практике.

Это и есть настоящая храбрость и настоящее мужество.

На всех этапах работы и в решении каждого отдельного куска роли я боялся переиграть, то есть соскользнуть на ложный путь преувеличения, впасть в шарж и тем самым огрубить образ Нахимова.

Все это обязывало крайне внимательно и точно определять для себя художественную меру каждого отдельного нюанса.

И вот, в результате опыта моей работы перед киноаппаратом я хочу обмолвиться несколькими словами в развитие моих начальных высказываний.

Само собой разумеется, что, говоря о слиянии театра и кино, двух искусств со своей особой спецификой, я имею в виду не взаимное поглощение, не смещение или сближение жанров, а глубокое проникновение одного искусства в другое.

Я считаю, что искусство кинематографа в ближайшем будущем будет положено на фундамент культуры театра.

Я совершенно твердо и искренне убежден, что в самом недалеком будущем наше киноискусство преодолеет свой основной недостаток—однообразие форм и бедность жанров.

Никакая популярность не сможет оправдать эти недостатки.

Я также твердо убежден, что в самое ближайшее время в творческом соревновании с зарубежной кинематографией результаты будут в нашу пользу не только по качеству, но и по количеству. К этому налицо все предпосылки и основная из них: наша государственность и внимание к кино нашей партии. Этим не могут не воспользоваться наши художники.

Я хочу быть в их рядах, чтобы добиться той степени мастерства, которая позволит мне сказать:

— Да, теперь я стал киноактером.

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ Д. Н. ОРЛОВА

После смерти народного артиста республики Дмитрия Николаевича Орлова в его личном архиве обнаружены записные книжки, которые он вел с 1927 года.

Сначала от случая к случаю, а затем все более регулярно Д. Н. Орлов записывал мысли и впечатления, относящиеся к его творчеству в театре и кинематографии.

Эти записи являются своего рода литературным автопортретом талантливого художника, безгранично любившего правду в искусстве, очень скромно оценивавшего свой чрезвычайно большой на самом деле вклад в советское искусство и крайне взыскательного к себе. Они помогают понять путь Д. Н. Орлова к образам простых русских людей, о которых он писал в своем блокноте: «Здесь—моя правда, моя сила».

С. М. Эйзенштейн в статье «Истинные пути изобретания» (см. сборник «Избранные статьи») подробно писал о рождении режиссерского замысла образа кольчужника Игната в «Александре Невском». Записи Д. Н. Орлова освещают историю создания этого образа с актерской точки зрения.

Публикуем записи на нескольких страницах записных книжек Д. Н. Орлова, в которых отразилась его работа в кинематографии.

23 марта 1938 года

Снимался на пробу в кинокартине «Русь» в роли Игната-кольчужника. Как будто, складно.

31 марта

Видел пробу в кино. Хорошо как будто... Хочется жить и жить. Говорил по телефону с К. С. Станиславским. Взволнован. К. С. сказал: «Если смогу вам помочь, помогу с охотой». Это на вопрос мой к нему: хочу понять, как лучше работать и как мне избавиться от ремесленных штампов.

11 ноября 1938 года

Сегодня вышла рецензия о картине «Александр Невский», в которой с 31 июля по 31 октября 1938 г. снимался я в роли Игната.

Надо признаться, я очень любил эту свою роль. Я любил С. М. Эйзенштейна, Е. С. Телешеву за их внимательное и ласковое отношение ко мне в работе. Вспомнил о пословицах и поговорках, которыми я украшал

небольшую по существу роль Игната; но это лишь «украшение», а суть-то решения роли не в этом.

Мне очень понравился сценарий, я плакал, читая. Понравился и Игнат. Я полюбил его. С охотой рылся в поговорках. Набралось их сверх меры, только держи. Сергей Михайлович Эйзенштейн шутя сказал: «Картина-то ведь называется «Александр Невский», а не «Игнат»!

Сергей Михайлович с большой тепло—тойи свободой работал со мною. Я чувствовал себя хорошо творчески.

Сейчас читаю книгу К. С. Станиславского «Работа актера над собой»—ищу радости и силы в ней.

15 ноября

Сегодня в кинотеатре на ул. Воровского состоялся просмотр «Александра Невского». Я как-то подавлен. Явно нехороший звук. Во сколько раз лучше звучала картина на фабрике. Правда, роль моя удалась, хотя вырезан «мост» и все мои на нем сцены.

Жалко, зря я мок и хмелел... Но это шутка, мелочь. Мне кажется, что я все же получу большую пользу: я больше увидел себя, чем за годы работы в театре.

1939 год, февраль

Прошло много времени, много всяких просмотров, рецензий хвалебных об «Александре Невском», в частности и об Игнате. Конечно, я никогда не предполагал, что работа в кино,—моя, разумеется,—столь громка и так увенчается. За исполнение роли кольчужника Игната в картине «Александр Невский» я награжден орденом «Знак Почета». Чего же больше!? Это так, по сути дела, неожиданно! Такая щедрая награда.

Недаром в день пробы на роль 23 марта 1938 г. я говорил по телефону с покойным К. С. Станиславским. Мы еще не можем понять, как важны для творчества беседы с гигантами искусства.

Повезло... Конечно. Но ведь что-то было все же в работе над Игнатом от меня? Думаю, что было, хоть немного. Вот так сказка!

Кстати о сказке. Ведь это за чтение «Догады» и других сказок пригласил меня С. М. Эйзенштейн на Игната-то! Не читай я сказок, значит не играть бы Игната. Аж дух захватывает, когда подумаешь, как необходимо работать и вне театра. Жить, работать полной мерой.

27 февраля 1939 года

Сегодня вручали орден за Игната. У Спасских ворот выдали пропуска. Вошли в Кремль в здание Президиума Верховного Совета СССР. Сделали проверку—все ли налицо. Волнение торжественное охватило всех, и меня. Ровно в 2 ч. дня вышли Мих. Ив. Калинин вместе с Г. М. Петровским и другими товарищами. Поздравили всех. Открылось заседание Президиума, стали выдавать ордена. Это торжественный момент. Внешне все спокойны, но, по-моему, все волнуются. Я видел, как у токаря одного завода, которому вручили медаль, тряслись, когда он сел на место, руки. Я думал, что буду спокойнее... Подошла моя очередь... Назвали мою фамилию... Сказали, что награждаюсь за роль Игната. Стало быть, мы с Игнатом сплетены, связаны! Михаил Иванович в одной руке держал мой орден, другой пожал мою руку, сказал: «Поздравляю вас с наградой». Когда я сел, у меня тряслись руки.

В 3.15 заседание окончилось. Снимались с Михаилом Ивановичем, около 4-х вышли из Кремля. На груди сиял орден. Шли вместе с Игорем Ильинским. Я пошел на телеграф, послал жене телеграмму. По дороге раза два пробовал—здесь ли орден. Казалось, все смотрят на меня ласково. Решил отпраздновать в одиночестве наш счастливый день походом в оперу. Купил билет на «Сусанина».

Какая это честь! Я полон желанием ответить на эту огромную честь новой работой. Я не останусь в долгу. Эта честь сейчас придает больше творческой смелости и уверенности. Было трудно, часто физически трудно (в настоящей кольчужке в жару), но оплатился этот труд сторицею.

Конечно, Умка* гораздо сложнее и труднее, но Игнат роднее, душевнее. Я думаю, не будь Умки глубокого, не могло бы быть и такого Игната.

28 мая

Хочу почуять свою, какая уж там она у меня есть, мудрость, проще—опыт лет. Театр, его условия жизни и работы наделяют нас многими наигрышами... Помнить всегда «познание себя», своих возможностей, своего движения. Ясно понимать и так же ясно и немногословно выражать—без наигрыша, без мусора...

Надо по пути вести в свободное от работы в театре время другую творческую работу. Силу искать, довольствоваться не только внешним признанием, а ощущением внутреннего удовлетворения. Ведь если оно верно возникает в себе, так это знак движения, роста.

Масштаб значения всякой работы определяется не захватанными, поверхностными словами. Значением. Зная в какой-то мере свои возможности, стараться расширить их, понимая, что не каждый шаг—открытие. Верить, радоваться и огорчаться от реального ощущения сделанного.

Равнодушие и скука губят искусство... Не поддаваться этой скуке... Не терять пульса жизни. Надо твердо поддерживать свой огонь в работе, свою радость преодоления.

Через три года, через преодоления равнодушия, горечи—я одолел себя.

Труд упорный над собой, знание себя и других, верное прислушивание к своему нутру—

* Роль Д. Н. Орлова в пьесе И. Сельвинского «Умка—белый медведь», поставленной в те годы в Театре Революции.

вот что ведет к этому успеху. Буду работать сам, познавая и развивая свою индивидуальность: вот, мол, такой я, такого масштаба, стараюсь узнать больше, а узнавши, интереснее отдать свое другим.

А где чье место—все сие глубоко случайно. Внешнее полыхание, театральный наигрыш, хочу обратить в разумное, по моему пониманию, непрерывное, трезвое, простое выражение; чтобы этой простой жаждой двигаться вперед, пока есть большая охота быть возможно полнее, богаче и искреннее к людям.

А сделать хочется еще много! Нельзя терять аппетит и умение правильно трудиться.

ПАМЯТИ Б. В. ФРАНЦИССОНА

Недавно после тяжелой болезни скончался один из старейших советских кинооператоров Борис Владимирович Франциссон.

Борис Владимирович родился в 1899 году. Он прошел большой творческий путь. Тридцать шесть лет жизни отданы им трудной, но любимой профессии. Начав работу в 1920 году на скромной должности кинооператора спортивной хроники, он одновременно пробует свои силы в области мультипликации и вскоре создает по заказу рекламного предприятия «Двигатель» первый в России мультипликационный фильм. В 1925 году Б. Франциссон снимает для кинобюро ПУРа много специальных фильмов, явившихся громадным подспорьем в военно-политической учебе. В кинематографических кругах растет популярность талантливого кинооператора. По предложению «Госкино» он снимает ряд художественных картин, в которых наряду с операторским мастерством проявляет тонкий вкус незаурядного художника.

Фильмы «Девушка с коробкой», «Веселая канарейка», «Москва в Октябре», «Цена жизни» и многие другие, снятые Б. Франциссоном, были высоко оценены критикой и общественностью в части их изобразительного качества. Восемнадцать художественных и двенадцать научно-популярных и документальных фильмов—таков итог творческого труда Бориса Владимировича.

В процессе съемочной работы Борис Владимирович проявил себя кинематографистом-новатором. Им был изобретен новый способ съемки движущегося фона, найдено новое применение светоуравнительного фильтра и введен ряд других усовершенствований.

В 1941 году вследствие полученной контузии Борис Владимирович заболел и вынужден был временно оставить съемки художественных фильмов. Работая в Центральной кинолаборатории при Московском станкоинструментальном институте, Б. Франциссон и здесь ввел много ценных новшеств: модернизировал кинокамеру СКС-1 для высокочастотной съемки конструировал ряд оригинальных осветительных приборов.

Позднее, оправившись от болезни, Борис Владимирович возвратился к съемкам художественных фильмов по приглашению Одесской и Киевской киностудий.

Своим богатым производственным опытом Б. Франциссон охотно делился с молодыми киноработниками; он воспитал большую группу даровитых кинооператоров.

Светлый образ Б. Франциссона, талантливого кинематографиста, чуткого товарища, человека большой души навсегда сохранится в нашей памяти.

Э. ТИССЭ, Б. БАРНЕТ, Е. ИВАНОВ-БАРКОВ, А. ЛЕВИЦКИЙ, М. КАУФМАН, Л. КУЛЕШОВ, А. АНОЩЕНКО, А. ЛЕМБЕРГ, Е. СВИЛОВА, И. КОБЫЗЕВ, Б. ШУМОВ, Г. ЛОМИДЗЕ, И. ФРАНКФЕЛЬД, Д. УХТОМСКИЙ, Н. КОПЬЕВСКИЙ.

И. Стреков

НА ВЕРНОМ ПУТИ

В Тбилиси была проведена первая конференция творческих работников киностудий Закавказья, организованная Министерством культуры СССР.

Четыре дня длился творческий спор: выступали режиссеры, операторы, сценаристы, писатели, директора студий. «Говорили» сами за себя и фильмы...

Но какие же это фильмы? Ведь за последние годы три студии Закавказья выпускали так мало картин. Вот факты. За четырехлетний период, с 1950 года по 1953 год, Ереванская студия не создала ни одной картины. Для студии «Грузия-фильм» 1952—1953 годы были также годами простоя. Четыре года, с 1951 по 1954, не выпускала картин Бакинская студия.

Но не об этих годах «затишья» шла речь. Предметом творческого разговора был 1956 год.

Год оказался для кинематографистов Баку, Тбилиси и Еревана знаменательным. Они выпустили 12 картин: «Песнь Этери» (Грузия-фильм», автор сценария и режиссер С. Долидзе), «Тень на дороге» («Грузия-фильм», авторы сценария К. Лордкипанидзе, Э. Фейгин, режиссер Д. Рондели), «Баши-Ачук» («Грузия-фильм», авторы сценария В. Карсанидзе, Л. Эсакиа, режиссер Л. Эсакиа), «Заноза» («Грузия-фильм», автор сценария А. Витензон, режиссер Н. Санишвили), «Наш двор» («Грузия-фильм», автор сценария Г. Мдивани, режиссер Р. Чхеидзе), «Не та, так эта» (Бакинская студия, автор сценария С. Рахман, режиссер Г. Сеидзаде), «Черные скалы» (Бакинская студия, автор сценария Мехти-Гусейн, режиссер А. Кулиев), «Двое из одного квартала» (постановка Бакинской студии и студии им. М. Горького, авторы сценария Н. Хикмет, А. Бегичева, режиссеры А. Ибрагимов и И. Гурин), «Тропою грома» (Ереванская студия, авторы сценария С. Рошаль, М. Макеев, режиссеры Э. Карамян, С. Кеворков), «Из-за чести» (Ереванская студия, автор сценария Л. Карагезян, режиссер А. Ай-Артян), «Сердце поет» (Ереванская студия, авторы сценария М. Ерзинкян, Г. Мелик-Авакян, режиссер Г. Мелик-Авакян), «Тайна двух океанов» («Грузия-фильм», авторы сценария Н. Рожков, В. Алексеев, К. Пипинашвили, режиссер К. Пипинашвили).

Просмотрев и обсудив эти фильмы, все выступавшие на конференции отметили две особенности роста кинопроизводства Армении, Азербайджана и Грузии. Первая состоит в том, что в фильмах минувшего года преимущественно трактовались в о п р о с ы с о в р е м е н н о с т и.

Вторая особенность развития кинематографии Армении, Грузии и Азербайджана нынешнего периода—это вступление в п р о и з в о д с т в о м о л о д ы х т в о р ч е с к и х к а д р о в и главным образом режиссеров.

Так, например, лицо Ереванской студии представляют уже и молодые режиссеры. Это прежде всего—Г. Мелик-Авакян, поставивший музыкальную драму «Сердце поет»; это Ю. Ерзинкян, успевший создать уже два фильма,—«В поисках адресата» и «Пленники Барсова ущелья». В 1956 году Г. Саркисов впервые поставил фильм «Когда рядом друзья». Оператором этой картины также впервые выступил А. Джалалян. В настоящее время первые свои картины снимают режиссеры Л. Исаакян («Кому улыбается жизнь»—из жизни горняков Советской Армении) и Л. Вагаршян («Новый дом»—о строительстве социалистического Еревана).

На Тбилисской киностудии хорошо себя проявили молодые режиссеры Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе, поставившие вместе фильм «Лурджа Магданы». В 1956 году Р. Чхеидзе поставил фильм «Наш двор».

Очень положительно оценили участники конференции работу молодых режиссеров Бакинской студии А. Ибрагимова и И. Гурина, создавших фильм «Двое из одного квартала».

Интересно был поставлен на конференции вопрос о современной теме.

Тенденция в сторону экранизаций и исторических тем, отход от оригинальных сюжетов, говорили ораторы, не может решить сценарной проблемы.

В выступлениях С. Долидзе (Тбилиси), главного редактора И. Ибрагимова (Баку), И. Рачука (Москва) была высказана справедливая мысль о том, что лицо студий должна определять тематика современная, фильмы о жизни советского народа.

— Наше многонациональное киноискусство,— сказал И. Рачук,—воспевает рождение нового мира, великое творчество народных масс, организуемых и направляемых к заветной цели Коммунистической партией. Вдохновенный пафос жизнеутверждения советского кино дорог и близок нашему народу. Вот эта положительная направленность творчества кинодраматургов, режиссеров, актеров, операто-

ров и т. д., стремящихся правдиво запечатлеть волнующие картины нашей современности, и должна определять лицо студий.

М. Чиаурели в своей речи подчеркнул, что советский человек, его психология, его размышления и многообразная жизнь должны быть в центре внимания художника. Поэтому так радует режиссеров старшего поколения работа молодежи, которая в своем творчестве стремится к раскрытию образа советского человека.

При анализе тенденций развития национального киноискусства на конференции была затронута проблема национальной формы.

За последнее время в печати Армении появился ряд интересных статей критиков и искусствоведов по вопросам социалистического реализма и национальной формы в армянском киноискусстве. В них авторы указывают на такой факт: если в современной армянской живописи, литературе и музыке есть произведения, в которых социалистическое содержание выражено в яркой национальной форме, то в некоторых армянских кинокартинах последних лет ее подчас не ощущается. Это можно заметить и в пейзаже, и в языке, и в обрисовке характеров. Мы все знаем яркого, талантливого и самобытного художника М. Сарьяна, сумевшего найти неповторимые краски и оттенки для изображения природы Армении. Такого своеобразия, самобытности не хватает армянским фильмам. Так, например, для фильма «Призраки покидают вершины», где действие происходит в безлесных, суровых горах Зангезура, съемки производились в Домбайской долине Кавказских гор с совершенно иным характером пейзажа: с пышной растительностью, иным очертанием скал, иным освещением (здесь тень менее контрастна, чем в Армении). Естественно, что съемка Домбайской долины не могла передать характерный колорит армянских гор. То же самое произошло с фильмом «Пленники Барсова ущелья».

Печать справедливо обратила внимание на этот недостаток.

В этих статьях указывалось также на отсутствие черт национального характера в образах некоторых героев произведений армянского кино.

Проблему национальной формы в советском киноискусстве затронул в своем выступлении начальник сценарного отдела Ереванской студии А. Салахян. В продукции минувшего года оратор увидел много интересного и своеобразного. Говоря о социалистическом реализме, подчеркнул он, нельзя забывать о специфических особенностях национального советского киноискусства.

Остановившись на таких фильмах, как «Двое из одного квартала», «Наш двор», «Баши-Ачук»,

«НАШ ДВОР»

«Песнь Этери», и сценарии А. Качара «Северная радуга», А. Салахян подчеркнул их принципиальное значение для развития армянского киноискусства и в плане решения больших и актуальных тем современности и тем исторических.

О партийности нашего искусства, о высоком долге советского художника говорил кинодраматург Г. Мдивани. Он призывал поднимать значительные темы, волнующие наш народ, отражать в фильмах жизнь народов социалистического лагеря, нашу борьбу за мир.

На конференции большое место было отведено вопросам мастерства.

Профессиональному разбору фильмов во всех компонентах—мастерству режиссуры и оператора, работе с актерами, работе композиторов и т. д.—посвятили свои выступления режиссеры С. Долидзе, Н. Санишвили, А. Ай-Артян, Г. Сеидзаде и другие.

Оценивая продукцию минувшего года, режиссер А. Ибрагимов положительно отозвался о режиссерской и актерской работе в фильмах Тбилисской студии, выделив картины «Заноза» и «Наш двор».

В ряде других работ А. Ибрагимов увидел робость в режиссерском и в операторском решении тем. Он отметил, что в некоторых фильмах аппарат часто «двигают» неоправданно, без мысли, операторы не умеют находить правильных исходных точек для движения киноаппарата, плохо снимают крупные

планы. Мизансцены иногда строятся не изобретательно, у режиссеров подчас нет достаточной творческой смелости.

— Наши частые встречи,—подчеркнул А. Ибрагимов,—помогут нам повысить профессиональное мастерство, идейно-художественный уровень наших фильмов.

Многие выступавшие говорили о недостаточном освещении работы студий Закавказья на страницах печати (в газете «Советская культура», в журнале «Искусство кино»).

На конференции были также затронуты вопросы производственного характера, отрицательно влияющие на идейно-художественное качество картин.

Подводя итоги конференции, И. Рачук сказал, что она свидетельствует о новых больших возможностях студий Закавказья. Начался приток писательских сил в кино. Это является залогом дальнейшего развития творческой деятельности республиканских студий и вселяет надежду, что советское многонациональное киноискусство даст нашему народу новые яркие произведения, достойно отразит его героический труд в построении коммунистического общества.

Актуальность и важность творческой конференции республиканских студий Закавказья была единогласно отмечена всеми участниками. Принято решение проводить аналогичные встречи ежегодно.

НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА „ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ“

Во втором номере нашего журнала напечатан сценарий И. Ольшанского «Дом, в котором я живу», получивший на Всесоюзном конкурсе первую премию.

Постановку фильма по этому сценарию осуществляют на киностудии им. М. Горького молодые режиссеры Л. Кулиджанов и Я. Сегель.

Л. Кулиджанов рассказывает о работе над фильмом:

— Почти все персонажи должны «прожить» в фильме довольно большой отрезок времени—с 1935 по 1950 г., то есть пятнадцать лет. Они взрослеют, старятся, печали и радости делают их более мудрыми. Понятна поэтому та тщательность, с какой подбирались актеры для этого фильма. Здесь мало внешней привлекательности, обаяния или популярности, завоеванной ранее.

Актер должен глубоко понимать жизнь, уметь разобраться во всех тонкостях характера своего героя. Самый строй сценария требует от него максимальной жизненной достоверности, не допускает каких бы то ни было актерских штампов.

В фильме заняты киноактриса В. Телегина, актер Малого театра Е. Матвеев, актер ЦТСА Н. Елизаров, актер театра им. Вахтангова М. Ульянов и другие.

Интересны были поиски исполнительницы на роль Гали Волынской. Здесь мы решили повторить опыт, проделанный в нашем предыдущем фильме «Это начиналось так»,—пригласить на основную роль не актрису, тем более что Гале Волынской только 16 лет.

Съемочная группа просмотрела 14 тысяч участников самодеятельности. Затем 100 из них были отобраны для более подробного знакомства, и наконец окончательно определилась исполнительница роли Гали—Жанна Болотова, ученица 8-го класса одной из московских школ.

И, наконец, еще один „герой“—дом.

Москва сильно разрослась, изменилась за последние десятилетия. Как заставить один из домов, построенных в 1935 году, «отделиться» от своих более молодых собратьев, чтобы стать «героем» будущего фильма?

В архитектурном плане Первомайского района Москвы не значится четырехэтажный дом, выросший позади клуба завода «Серп и молот», рядом с железнодорожным полотном. В этом доме нет жильцов, и все его четыре этажа—из досок, фанеры и мешковины. Это—декорация.

Дом простоит здесь до конца съемок. По сюжету фильма он проживет сложную «биографию»—военные годы состарят его, на окнах появятся бумажные кресты. Затем помолодевший, отремонтированный дом будет встречать своих жильцов, а после этого декорацию сломают и на ее месте райсовет разобьет настоящий сквер.

Съемки фильма продолжаются. Вся группа работает с большим подъемом, поставив перед собой задачу сдать фильм в октябре 1957 года.

ПЕРВЫЙ МОСКОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ФИЛЬМОВ

Кинолюбители...Еще недавно это слово казалось непривычным, а сегодня вошли в обиход фестивали любительских фильмов.

На заключительный тур Московского фестиваля было представлено более 20 фильмов, созданных как коллективами, так и отдельными любителями. В жюри фестиваля вошли Г. Рошаль (председатель), Р. Григорьев, А. Згуриди, Б. Монастырский, Я. Толчан и другие деятели кинематографии.

Кто же эти кинолюбители, которые представили свои работы на фестиваль?

Вот один из ведущих коллективов—киностудия Дома культуры МГУ. Эта студия существует уже два года. Зародившись в недрах химического факультета в 1956 году, после создания фильма «Мы были на целине» (автор, режиссер и оператор—работник химического факультета Ю. Сидоров), она превратилась в общеуниверситетскую. На ней были сняты фильмы: «Навстречу Всемирному фестивалю», «Разведение голубей в МГУ», «Работа кружка мод» и несколько спортивных картин. Все эти фильмы были показаны на кинофестивале. Наибольшее одобрение присутствовавших получил фильм «Мы были на целине». В нем хорошо показан труд студентов на полях Казахстана.

«МИИТ-фильм»—эта неизвестная широкому зрителю студия показала на фестивале фильмы, созданные студентами Московского института инженеров транспорта (режиссеры А. Черный, В. Ильяшевский; операторы В. Честной, В. Нак, М. Карягин, В. Болдырев). Институтская хроника и короткометражки посвящены в основном работе и отдыху студентов. Хорошо и живо сняты кадры картины о пребывании студентов МИИТ в Ленинграде на зимних каникулах, во время одного из институтских вечеров.

На экране фильм «Утро студента». Он поставлен студией «МЭИ-фильм», или иначе киностудией Московского энергетического института.

Киностудией руководит аспирант Ю. Кушелев. Режиссерами и операторами являются студенты Г. Дорошенко, И. Сирмай, С. Ложечко и др. Фильм «Утро студента» был первым игровым сюжетным фильмом, представленным на фестивале. Пусть игра в нем еще несовершенна и сценарий недостаточно профессионален, но живой, злободневный сюжет и актерское исполнение заражают зрителя, вызывают смех и аплодисменты. Студенты МЭИ показали также фильмы «Встреча с финской спортивной делегацией» и «В студенческом доме отдыха». Последний фильм радует удачно вмонтированными в него сатирическими сценками.

Вторым игровым любительским фильмом, представленным на фестивале, явился фильм Центрального Дома журналистов «Как верстался номер»—кинокомедия о дебюте молодого журналиста, сделанная по живому и остроумному сценарию Г. Протопопова.

На фестивале были также показаны фильмы студии Московского высшего технического училища им. Баумана: «Жизнь училища» и «Туристы на слете» (режиссер Р. Кедров), фильм Чкаловской школы юных техников «1 сентября» (режиссер и оператор—ученики средней школы В. Медведев и С. Богомолов), фильм о детской железной дороге и другие.

Особый интерес вызвали фильмы, заснятые любителями-путешественниками. Пианист И. Безродный представил картину о поездке группы советских артистов в Южную Америку, Мексику и Японию. Фильм очень интересен своим обильным документальным материалом, хорошими видовыми снимками Анд и уличных сцен в столицах Перу, Эквадора, Коста-Рики. Запоминаются кадры боя быков в Мексике, танцев гейш в Японии, рассказ о женщине, пострадавшей от атомной бомбардировки Хиросимы. И. Безродный показал также кадры, снятые им в Японии на могиле русских моряков—жертв Цусимы. Жаль, что этот интересный материал не связан в единое целое.

Солист балета Большого театра В. Власов представил на фестиваль фильмы «Балет Большого театра в Лондоне» и «По Швеции и Норвегии». Эти фильмы, каждый из которых длился по 45 минут, сразу же привлекли внимание присутствовавших. Высокая техника съемок, продуманная композиция и хороший монтаж картин усилили впечатление от интересного самого по себе материала. В фильме о Швеции и Норвегии прежде всего обращают на себя внимание отличные видовые съемки. Артисты посетили много городов этих стран, и неутомимый «глаз» кинолюбителя зафиксировал все, что может заинтересовать туриста. Интересны снимки музея «Фрама» и «Кон-Тики» в Норвегии, виды Тронхейма, кадры, характеризующие быт этих стран.

Показ фильмов в последний день фестиваля затянулся за полночь.

Наконец председатель жюри Г. Рошаль зачитал решение.

Первая премия фестиваля присуждена фильмам «Мы были на целине» и «Навстречу Всемирному фестивалю» производства киностудии Дома культуры МГУ имени Ломоносова. Вторая премия—фильмам В. Власова «Балет Большого театра в Лондоне» и «По Швеции и Норвегии», а также фильмам И. Безродного об Америке и Японии. Третью премию и диплом лауреата получил коллектив МЭИ за фильм «Утро студента». Были также присуждены грамоты киностудиям МИИТа и Чкаловской школы юных техников. За лучшую операторскую работу дипломы получили студенты МГУ В. Голубев и А. Пархоменко. Диплом за художественное руководство картинами получил Ю. Сидоров. Диплом присужден также Г. Протопопову за сценарий фильма «Как верстался номер».

В своем заключительном слове Г. Рошаль отметил, что первая премия фестиваля—это «первая премия на первых порах», что долгом любителей является дальнейшая упорная работа над совершенствованием мастерства. Г. Рошаль от лица мастеров советского кино пожелал участникам фестиваля больших успехов.

А. ФЕЙНБЕРГ

ДРУЗЬЯ АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО

Зал Украинского Дома литераторов мог вместить в этот вечер только небольшую часть друзей Александра Довженко. Но разговор о выдающемся кинорежиссере и писателе на заседании секции прозы киевских литераторов охватил разные периоды жизни замечательного мастера; вспоминались имена многих работников искусства, с которыми работал, встречался, дружил, спорил Довженко; назывались разные места нашей страны, в которых бывал, изучал жизнь великий киномастер.

Открывая заседание, писатель Юрий Смолич обратился к присутствующим с просьбой комиссии по увековечению памяти Довженко передать ей имеющиеся у них материалы, связанные с жизнью и творчеством Александра Петровича. Они помогут проведению подготовительной работы по изданию Полного собрания сочинений Довженко, которое в соответствии с постановлением правительства должно увидеть свет в 1957—1958 годах.

Киевская киностудия отныне носит имя Довженко. Он был одним из основателей студии,—говорит Ю. Смолич,—долгое время ею руководил, осуществил на ней постановки ряда своих работ...

Довженко—глубоко национальный писатель, и вместе с тем он понятен зрителю и читателю любой национальности. Это потому, что он был страстным интернационалистом. Он любил и уважал прошлое и в то же время был влюблен в будущее. И о будущем и о прошлом он рассказывал как пламенный наш современник, как патриот советской земли.

О ненависти Довженко к национализму, космополитизму, мещанству, всему, что враждебно народу, говорил старейший украинский писатель Петро Панч.

— Довженко любил и уважал традиции народа, его философию, его привычки, его восприятие жизни. Все это отобразилось в его творчестве. Его произведения звучат, как прекрасная симфония.

Петро Панч вспоминает ранние фильмы своего друга—«Ягодки любви», «Сумку дипкурьера», рассказывает о той настойчивости, с которой вдумчивый художник боролся со своими ошибками, как неутомимо он искал наиболее ясные формы.

Писатель Иван Ле поделился с присутствующими воспоминаниями о своих встречах с Довженко на фронтах Великой Отечественной войны, а поэтесса Валентина Гкаченко рассказала о том, как Довженко собирал материал для картины «Поэма о море».

О том, как проходит подготовка к изданию Полного собрания сочинений Довженко, доложил на вечере составитель издания украинский поэт Александр Пидсуха. Издание охватит все сценарии Довженко, его пьесы, рассказы, повесть, режиссерский сценарий «Тарас Бульба», постановку которого собирался осуществить выдающийся художник, его чрезвычайно интересные записные книжки, письма. Размер издания, иллюстрированного рисунками самого Довженко, около 120 печатных листов. Предисловие к нему пишет Максим Рыльский.

В этот вечер выступили также П. Масоха, который снимался в фильмах Довженко, режиссер В. Иванов, рассказавший много интересного о деятельности Довженко в годы Великой Отечественной войны, и другие.

А. Брагинский

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПОЛЬЗЫ ЧЕЛОВЕКУ...

Выдающийся французский художник Огюст Ренуар был отцом трех сыновей, посвятивших себя киноискусству: Жана—режиссера, Клода—оператора и Пьера—актера.

С именем первого из них—Жана Ренуара—связаны становление и расцвет французской кинематографии в 30-х годах нынешнего века. Многие его фильмы тех лет вошли в золотой фонд французского и мирового кино. Мы не станем их тут перечислять. Но назовем некоторые—фильм «Жизнь принадлежит нам», заказанный компартией для избирательной кампании 1936 года, «Марсельезу», шедшую в свое время на советских экранах, антивоенный фильм «Великая иллюзия». Последний довоенный фильм Ренуара назывался «Правила игры»...

С тех пор много воды утекло. Пребывание в течение двенадцати лет в США, в Голливуде, отрыв от родины—все это отразилось на творчестве режиссера. Его американские картины, а также созданные после возвращения в Европу многим отличаются от работ молодого Ренуара и в первую очередь превалированием формальных достоинств над идейными, рассудка над сердцем. Не случайно такие картины Ренуара, как «Колесница святых даров» (по Мериме) или «Френч-канкан», так восторженно оцениваются той частью французской критики, которая отстаивает эстетские принципы в искусстве.

В середине минувшего года на экраны Франции вышел старый фильм Ренуара «Тони», честно и с волнением рассказавший зрителям о жизни итальянских эмигрантов во Франции. В этом фильме все было подчинено задаче раскрытия правдивой картины жизни общества. И это, как отмечает Жорж Садуль в своей «Истории кино», было достигнуто с пластическим совершенством, идущим прямо от Ренуара-отца.

В связи с возобновлением своей картины в 1956 году Жан Ренуар выступил перед зрителями с кратким заявлением. Текст этого заявления был напечатан в июньском номере «Кайе дю синема». Отмечая, что в 1935 году, когда создавался «Тони», как и сегодня, между киноработниками шел спор, должен ли кинематограф «преобразовывать увиденное или быть рабом правды» (примером первого, по мнению Ренуара, является «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, второго—«Рим—открытый город» Роберто Росселлини), Жан Ренуар отмечает, что он стремился в «Тони» быть как можно ближе к жизни, снимая весь фильм на месте происшествия и используя для второго плана актеров-непрофессионалов. «Мы хотели,—заявил он,—чтобы зритель представил себе, будто невидимая камера зафиксировала все фазы конфликта незаметно для участников драмы».

В этом заявлении стоит разобраться, особенно если учесть, что Ренуар резко критикует самого себя за применение такого метода, который он справедливо связывает с нынешним итальянским неореализмом. Ренуар называет реализм фильма «Тони» лишь «внешним», от которого он отказался в пользу «более сложного стиля», более близкого к тому, «что мы называем классикой». Ренуара сегодня явно раздражает неприкрытая правда жизни на экране, та правда, которую ощущаешь в лучших созданиях послевоенной итальянской кинематографии. Он, впрочем, не без основания критикует тут же и натурализм, выдаваемый за реализм, осуждает злоупотребление «естественностью», которая используется для показа,—говорит он,—лишь «гадких мальчишек в декорациях грязных кабаков, свихнувшихся девок, отдающихся уродливым соблазнителям в меблирашках, набитых клопами».

Эта резкая характеристика значительной части современной буржуазной кинопродукции могла бы стать вкладом в объективную оценку ее сущности, если бы не являлась в то же время охаиванием социальной проблематики в кино, той самой, которую

с таким блеском разрабатывал в своем довоенном творчестве сам Ренуар.

В его словах, по существу, проявилась борьба, которая идет сегодня между сторонниками развлекательного, бездумного искусства и кинематографа злободневного, будоражащего умы, вскрывающего, а не замазывающего в той или другой степени противоречия капиталистической действительности.

Вероятно, еще несколько лет назад для выступления Ренуара попросту не было оснований. Продукция французского кино вполне устраивала того же Ренуара и его единомышленников. Почему же сегодня они ратуют за «киноклассицизм», иными словами, выступают против реализма? По-видимому, потому, что являются свидетелями появления ряда картин, идущих вразрез с провозглашенными ими постулатами и принципами. Для примера можно было бы назвать фильмы «Лучшие годы» Ива Аллегре, «Если парни всего мира...» Кристиана-Жака...

На всем протяжении успешного, в общем, для французского кино 1956 года журнал «Кайе дю синема» ни разу не попытался серьезно разобраться в тех новых тенденциях отечественного кино, которые критик другого журнала—«Нувель критик» Ги Шалон называет «новым французским реализмом». При этом Ги Шалон подчеркивает, что, хотя ни Аллегре, ни Кристиан-Жак (если говорить только о них) не пытаются ответить на важнейшие вопросы современности, они «во всяком случае стремятся дать людям возможность подумать и помочь им найти такой ответ». И еще далее мы читаем в статье Шалона: «В основе этих фильмов, в самом их сердце, есть нечто такое, что делает человека лучшим и тем самым служит цементом, скрепляющим дружбу между народами».

Нельзя, впрочем, сказать, что «Кайе дю синема» вовсе обошел молчанием эти две интересные и значительные картины. В табличке «советов десяти», в которой десять ведущих критиков особыми значками рекомендуют вниманию читателей те или другие картины, два главных редактора журнала Андре Базэн и Жак Дониоль-Валькроз советуют при случае посмотреть «Если парни всего мира...», а постоянный критик журнала Франсуа Трюффо поставил в своей графе кружок, означающий «не стоит беспокоиться».

Такое отношение журнала весьма характерно. Интересуясь в достаточной степени вопросами мастерства, помещая нередко интересные статьи на эту тему, журнал «Кайе дю синема», как правило, отрывает эти проблемы от повседневности, пытается решать их вне времени и пространства. Защита лозунга об искусстве вне политики проглядывается почти в каждом серьезном материале. Но именно эта тенденция нередко оборачивается против самого журнала и его авторов. Игнорируя новые веяния в французском кино, «Кайе дю синема», по существу, отвергает право французских киноработников, точнее говоря, авангарда кинематографической интеллигенции, искать новых путей к сердцу массового, народного зрителя. Именно интересы этой части зрителей постоянно отсутствуют в сфере внимания авторов журнала.

Было бы ошибочно предполагать, что у журнала «Кайе дю синема» нет своих определенных позиций. О них можно было и ранее совершенно ясно судить по самому подбору материала. Вот уже когда полностью оправдалась поговорка «скажи мне, с кем ты дружишь, и я скажу, кто ты». Опубликованная в октябрьском номере 1956 года большая «проблемная» статья Жана Домарши под претенциозным заголовком «Железо в ране» имеет ту заслугу, что, расставив все нужные акценты, не оставляет уже абсолютно никаких сомнений об идеологическом направлении журнала.

По своему тону и целому ряду положений она отвечает характеру антикоммунистической истерии, общей для большинства буржуазных газет и журналов Франции.

Чтобы лучше понять появление статьи Домарши в обычно спокойном и профессионально невозмутимом «Кайе дю синема», нужно иметь в виду не только международные события, но и положение в среде художественной интеллигенции, которая все чаще сегодня отказывается следовать лозунгу «искусство для искусства». Вынужденный в этих условиях маневрировать, Жан Домарши построил свою статью в «философском» плане. Подобно целому ряду своих буржуазных собратьев, за последнее время он старается в своем, идеологическом плане, в области искусства и литературы доказывать, что французские коммунисты якобы плохо знают Маркса и извращают его основные положения, в частности, когда берутся критиковать произведения кинематографии.

В этой своей «защите» Маркса от коммунистов Домарши очень быстро предстает ярым гегельянцем, сторонником «Феноменологии духа». Но это, впрочем, мало смущает его. Взявшись за посрамление коммунистической критики Франции, Домарши берет при этом под защиту Голливуд. Вообще вся его статья могла бы быть названа выступлением в защиту Голливуда, если бы за псевдофилософской трескотней и видимостью объективности не скрывалось совершенно четко выраженное намерение поставить под сомнение самый принцип реализма в искусстве—во имя утверждения все того же «киноклассицизма», за который ратует Жан Ренуар.

Пытаясь доказать, что коммунисты («наши прогрессисты», как Домарши их называет) не отдают себе отчета в разоблачительной силе работ боготворимых

«Қайе дю синема» режиссеров Голливуда—Хаукса, Манкевича, Минелли, Хичкока и ряда других,— Домарши заявляет, что прогрессисты отрицают американское кино только потому, что оно американское. Идя при этом на совершенно явную передержку, он «доказывает» затем, что столь же необъективны они, когда восхищаются всем советским только потому, что это—советское, проявляя «снисхождение» лишь к отечественной, пусть и буржуазной, кинематографии.

Ибо, по мнению автора статьи, работы перечисленных выше мастеров в значительно большей степени отражают противоречия капиталистической системы, чем фильмы прогрессивных киноработников. К числу тех, на кого обрушивается при этом гнев Домарши, относятся Дакэн, Аллегре, Гремийон, Ле Шануа, Отан-Лара. И хотя он не называет ни одного их фильма, мы все время ощущаем, что он имеет в виду и «Лучшие годы» Аллегре, и «Если парни всего мира...» Кристиана-Жака, и ряд других картин.

Домарши признает, что к оценке произведений искусств надо подходить с классовой точки зрения. Но делает он это для того, чтобы сказать о том, что сам Маркс «не знал», на какие классы следует делить общество, а стало быть, чтобы поставить под сомнение вообще возможность классовой оценки произведений искусства.

Выдвигая определение «революционного реализма», Домарши стремится доказать, что он отрицает объективность, что «художник-революционер в ы б и р а е т дело пролетариата и тем самым отказывается от ясного спокойствия реалиста-рассказчика». На этом основании Домарши отрицает реалистическую основу лучших фильмов С. Эйзенштейна. Так автор подходит к одному из главных выводов своей статьи, называя реализм «мифом, который никто из писателей не принимает всерьез». «Всякий киноработник,—пишет Домарши,—достойный так называться, может быть верен ему (реализму.—*А. Б.*) лишь внешне, ибо сущность реализма враждебна искусству».

Испугавшись, однако, столь решительного вывода, Домарши тут же заявляет, что имеется лишь реализм идей, психологии и т. д. Но этим он никого не обманет. Перед нами человек, который убежденно выступает против реалистического направления в киноискусстве. Он жонглирует марксистскими терминами о производительных силах, но боится, чтобы противоречия капиталистической системы увидели свое отражение на экране. И это понятно, ибо тогда (как это показано в «Лучших годах» Аллегре) он принужден будет поддержать борьбу рабочего класса за свои права. А это Домарши и его единомышленники больше всего опасаются видеть на экране. Вот отчего ненавистны им революционная романтика и реализм лучших произведений советской кинематографии.

Естественно, что в этих условиях все симпатии Домарши на стороне Голливуда, где многие мастера давно усвоили основной закон «фабрики грез»: чтобы иметь работу, можешь даже покритиковать капиталистическую систему, но упаси боже высказывать мнение о необходимости ее ниспровержения. Страшась тенденциозного—в лучшем смысле этого слова,—классового отношения к явлениям жизни, автор статьи и журнал хотели бы, чтобы режиссеры создавали свои картины, не высказывая своего отношения к происходящему на экране. Надо сказать, что американские режиссеры, которыми восторгается журнал «Қайе дю синема», блестяще освоили это искусство. Поэтому они пользуются безоговорочной поддержкой Жана Домарши.

Путаная и многословная статья Жана Домарши имеет, как мы тут сказали, то достоинство, что снова убеждает в наличии полного идейного хаоса у ряда буржуазных эстетов. Они все более показывают свое бессилие разобраться в сущности тех явлений, которые происходят на их глазах, в частности, во французском кино. А эти явления неопровержимо доказывают, что все большее число деятелей кино стремится в своем творчестве отражать основные жизненные проблемы современности.

Своей статьей «Кайе дю синема» приподнял тщательно закрытое и закамуфлированное в течение ряда лет забрало, показав стремление нивелировать искусство кино, оградить его от активного служения идеям прогресса. Вот отчего на страницах журнала обходятся молчанием или получают пренебрежительную оценку те произведения французского киноискусства, в которых серьезно и честно, пусть в пределах ограниченных возможностей художника, работающего в капиталистическом обществе, решаются эти важнейшие проблемы. Отсюда пренебрежительный тон в отношении фильмов Отан-Лара, Аллегре, Гремийона, Ле Шануа, утверждения, что эти режиссеры взяли от реализма «самую невинную его долю», что поддержка их работ прогрессивной критикой—явление «политической необходимости» и т. д. Вот отчего все они отброшены в категорию «осужденных», поскольку, в частности, получают поддержку прогрессивной критики, а также потому, что выступают в своих картинах реалистами. Именно поэтому же журнал превозносит американские фильмы Минелли, Хаукса, Ланга, Хичкока и других.

Отрывая по своему обыкновению форму от содержания, «Қайе дю синема» на первый план выдвигает имена тех киноработников, чьи произведения, отмеченные чертами большого профессионального мастерства, изобилуют тем не менее серьезными идейными просчетами.

Мы не станем говорить здесь о множестве интервью и различных других материалов, с которыми журнал выступил по поводу творчества целого ряда американских, шведских, голландских и иных кинорежиссеров и в которых совершенно явно доминирует стремление в угоду именно технической стороне закрыть глаза на главное—содержание самого фильма. Обратимся к французской ленте недавно скончавшегося режиссера Макса Офюльса «Лола Монтез», которой «Кайе дю синема» уделил немало места.

Следует предварительно указать, что эта картина вызвала довольно оживленную полемику среди критиков ежедневной, периодической печати, и, надо прямо сказать, общий тон прессы был мало лестным для режиссера и его детища. Как и в своем выступлении в газете «Леттр франсэз», Жак Дониоль-Валькроз в «Кайе дю синема» снова берет под защиту «Лолу Монтез», подчеркивая мастерство режиссера, умение пользоваться широким экраном, работать с актерами и, естественно, обходя молчанием характер сценария Сесиля Сен-Лорана, извращающего историю и возводящего на сомнительный пьедестал свою героиню. Кто такая Лола Монтез? Жорж Садуль дает ей в «Леттр франсэз» исчерпывающую характеристику: прибегая к короткому, но точному определению, он называет эту женщину «проституткой высокого пошиба». В своем творчестве Сен-Лоран уже не впервые обращается к восхвалению таких сторон женского характера, которые вызывают раздражение простого зрителя, но зато смакуются определенной категорией снобов и эстетов. Таковы, в частности, имевшие весьма сомнительный успех картины из серии «Дорогая Каролина», в которых сценарист и режиссер запросто и «вольно» трактовали дорогие сердцу миллионов французов события Великой французской революции, клевеща на народ и всячески стараясь вызвать жалость к его «жертвам»—аристократии. «Благородным и чистым» порывам последней противопоставлены «жестокость и вандализм» революционеров.

Эта абсолютно тенденциозная оценка истории представляет точное выражение определенных классовых устремлений. Будучи всецело на стороне «Дорогой Каролины», журнал, по логике вещей, выступает в защиту «Лолы Монтез», хотя идеализация образа авантюристки и куртизанки при дворе короля Баварии представляется предприятием сомнительного достоинства.

●

В том же плане следует рассматривать оценку журналом «Кайе дю синема» фильма режиссера Жана Делануа «Мария Антуанетта», которым открылся прошлогодний Международный фестиваль в Канне. Правда, оценка его более сдержанна, чем «Лолы Монтез», но тем не менее этому положительному мнению мы хотели бы для сравнения противопоставить оценку, данную картине «Мария Антуанетта» рядом других французских органов печати, которые писали об этом фильме как о «вульгарном», «скучном», «вызывающем чувство стыда» произведении.

Оценка лишь формальных сторон того или другого произведения неизменно заводит журнал в тупик. Это подтверждается его отношением к фильму режиссера Саши Гитри «Если бы нам рассказали о Париже». Как известно, премьера этой картины в одном из фешенебельных кинотеатров Елисейских полей сопровождалась скандалом. Даже посетители «премьерных гала», перестав угадывать своих любимцев в калейдоскопе знаменитых актеров, играющих даже выходные роли, утомившись считать, сколько лет промелькнуло между одним и другим кадром, со свойственным большинству французов здравым смыслом правильно оценили истинный характер фильма Гитри. Они поняли, что перед ними еще одна «грандиозная» попытка прочесть «по-своему» историю Франции. Любопытно, что, заявляя о том, что никто не хотел рецензировать этот фильм, редакция предоставляет слово «единственному его защитнику»—Франсуа Трюффо. Отнюдь не иронизируя, Трюффо доказывает, что без пышных, но пустых, лживых и тенденциозных (в смысле угодном правящим кругам) картин бывшего короля бульварной комедии «французская кинематография оказалась бы обедненной».

Этот вывод—свидетельство не только слабых теоретических позиций «Кайе дю синема». Он лучше всего показывает, к чему может привести стремление занимать «нейтральную точку зрения»: объективизм буржуазной критики, как мы видим, это всегда торжество антинародной тенденции, это стремление канонизировать вкусы эстетов от имени большой массы зрителей.

●

В тех случаях, когда журнал более серьезно и глубоко думает об интересах зрителей, когда собственные эстетские убеждения авторов рецензий не превалируют над объективной оценкой того или другого фильма, когда делается серьезная попытка разобраться в успехах и недостатках всего произведения, как определенного жанра в частности,— в этих случаях мы с интересом читаем критические выступления «Кайе дю синема», ибо они отмечены глубокой заинтересованностью в судьбах кинематографии.

На протяжении последнего года «Кайе дю синема» не очень жаловал французскую кинематографию. Не щадя места для Альфреда Хичкока, расхваливая полный мистики и неправдоподобия фильм Карла

Дрейера «Слово», уделяя много места в критической рубрике американской (в значительной части весьма убогой) кинопродукции, господствующей на французском кинорынке, журнал лишь изредка обращался к наиболее интересным, с его точки зрения, картинам отечественных мастеров. Лишь к самому концу прошлого года критическая рубрика обогатилась целым рядом материалов по французскому кино

●

Какие фильмы привлекли внимание «Кайе дю синема»? Мы не претендуем на полноту анализа всех критических высказываний по французскому кино, тем более что о некоторой их части мы уже говорили выше. Хочется отметить лишь некоторые из них. Любопытно, что «Кайе дю синема» внимательно следит за работами молодежи. Интересные рецензии были помещены в журнале, в частности, о фильмах Алекса Жоффе и Мишеля Буарона.

Журнал напечатал положительную рецензию на фильм А. Жоффе «Гусары», сделанный по одноименной пьесе Бреаля. Это рассказ о двух гусарах наполеоновской армии, потерявших во время разведки лошадей и в поисках их попадающих в небольшую итальянскую деревню, где все население со страхом ожидает прихода завоевателей. Их приключениям в этой деревне и посвящен фильм. Алекс Жоффе обладает хорошим юмором. В его картине много интересных находок. Острыми сатирическими штрихами рисует он солдат «великой армии». Поэтому закономерен вывод, к которому приходит журнал, когда он пишет, что «Гусары»—один из лучших комических фильмов последнего года.

По поводу картины «Проклятая девчонка» журнал ведет серьезный разговор о комичес ом жанре во французском кино вообще. Мишель Буарон—не новое имя в кинематографии Франции, но до сих пор он выступал исключительно как ассистент Жана Кокто, Ренэ Клэра и других режиссеров. «Проклятая девчонка»—его первая самостоятельная картина. Правда, это всего лишь «коммерческая комедия» о проказах молодой девушки, которая хочет стать балериной. Но поскольку создателя комического фильма во Франции, как отмечает журнал, подстерегают большие опасности, ибо «пошлость и вульгарность очень легко проникают в него, как и в театральную комедию», «Кайе дю синема» считает достоинством тот факт, что режиссеру удалось избежать этих опасностей. Касаясь другой картины того же режиссера—«Это случилось в Адене», поставленной по роману Пьера Бенуа, «Кайе дю синема» считает, что в ней Мишель Буарон закрепляет свои позиции, что на него можно рассчитывать, хотя это уже не столько чистая комедия, сколько пародия.

«Раз уж во французском кино существует комический жанр, где процветают вульгарность и плохой вкус,—продолжает журнал,—раз нет возможности избежать их и оказать им должный отпор, предпочтительно, чтобы постановкой комедий занимались вдумчивые и умелые режиссеры».

●

Мы уже писали выше, что лишь к концу года французская кинематография заняла на страницах журнала подобающее место. В остальных номерах превалировали материалы, связанные с зарубежным киноискусством. На первом месте здесь находится американская кинематография. Материалы эти неравноценны, но никто не оспаривает серьезность, с которой «Кайе дю синема» подходит к киноискусству в целом. Для историка кино большую пользу принесут фильмографические сведения, которые журнал печатает о различных кинорежиссерах. Несомненно смелым было опубликование большой статьи Адриена Скотта «История «черных списков» в Америке»—о преследовании прогрессивных деятелей кино в США и тех последствиях, к которым привела эта травля.

Интересны, хотя и весьма путаны материалы, посвященные шведскому кино и одному из его молодых представителей И. Бергману.

Французские киноработники живо интересуются положением в «сестринской», по их выражению, итальянской кинематографии, тем более что целый ряд фильмов поставлен французами и итальянцами совместно. В послевоенные годы кинематография Италии обогнала французскую. Неореалистические фильмы обогатили наше представление об итальянском народе, внушили любовь и сочувствие к нему. Лишь в последнее время французские киноработники начали наверстывать упущенное. Об этом свидетельствуют картины, о которых говорилось выше, и тот факт, что на крупнейших международных кинофестивалях минувшего года французские фильмы получили первые премии. Но этот подъем пока еще не получил должной оценки журнала, как не получает и полного освещения положение в итальянском кино.

Если, с одной стороны, очень интересно обстоятельное выступление журнала «Кайе дю синема» в защиту Лукино Висконти и, в частности, его фильма «Чувство», то значительно менее весомо звучит высказывание известного уже нам Жана Домарши относительно фильма Роберто Росселлини «Страх», поставленного в Западной Германии с участием жены режиссера—Ингрид Бергман. Не видя западни, в которую его ведет эстетский подход к киноискусству, автор рецензии сам признает, что этот фильм способен привести в восхищение «знатока», но, видимо

оставит спокойным обычного зрителя. И этот приговор звучит особенно жестоко (помимо воли автора), поскольку речь идет о режиссере, поставившем «Рим—открытый город»—одно из первых произведений итальянского неореализма. «Кайе дю синема», вероятно, принес бы больше пользы, если бы попытался глубже разобраться в противоречивых тенденциях, свойственных творчеству Роберто Росселлини. Чем объясняется, например, что в новом фильме ему понадобилось переносить известную новеллу Стефана Цвейга «Страх» в современные условия? Вряд ли ответ на это заключен в словах самого Росселлини (которые приводит Домарши), что его интересовало в первую очередь показать «значение признания, исповеди». А ведь именно этими чертами изощренного психологизма отмечено большинство последних картин талантливого режиссера. Домарши сам выносит ему приговор, когда пишет, что режиссер замыкается в абстрактной проблеме, имеющей частное значение.

Характерно, что работам Витторио Де Сика, Карло Лидзани журнал «Кайе дю синема» не уделяет почти никакого внимания. Лишь в нынешнем году была помещена краткая рецензия Анри Ажеля на фильм Де Сика «Крыша». Зато спорный, хотя и не лишенный определенных элементов социальной критики фильм Федерико Феллини «Дорога» наряду с другой его лентой «Мошенники» вызывает восторженную реакцию, ведет к опубликованию специального репортажа и интервью и т. д. Но безоговорочно принимая творчество Феллини, журнал не делает даже попытки определить его совершенно очевидные слабости. Вряд ли тем самым он приносит пользу самому итальянскому режиссеру.

Однако вернемся к французскому кино, поскольку последние номера 1956 года были в значительной степени посвящены именно произведениям национальной кинематографии. И в этой связи хочется сказать, что журнал привлекли действительно самые значительные произведения, хотя оценка их подчас идет вразрез с общим тоном французской критики. Если оценка последней картины крупного (но мало снимающего) режиссера Робера Брессона «Бегство приговоренного к смерти» или последних фильмов Клода Отан-Лара «Через Париж» и Марселя Карнэ «Страна, откуда я родом» не приносит ничего нового, то маленькая заметка о картине «Тиль Уленшпигель», поставленной Жераром Филипом по роману Шарля де Костера, как в зеркале, отражает лицо журнала. Эта заметка Вилли Ашера озаглавлена «Филип проигрывает Север». В ней мало слов. Хотя и сделана попытка не оскорбить популярного актера, но налицо общая для буржуазной печати тенденция нанести удар по картине с другой стороны: д о к а з а т ь е е с л а б о с т ь с р е ж и с с е р с к о й т о ч к и з р е н и я, убедить, что Жерар Филип «не сумел выбрать между кино и театром», то есть в конечном счете с о з д а л с л а б о е п р о и з в е д е н и е.

Мы не намерены в данном случае защищать Жерара Филипа—режиссера от его критиков. Его первому фильму действительно свойственны многие режиссерские и актерские просчеты. Но при этом было бы неправильно закрывать глаза на общественное значение его фильма, даже если принять замечание о «вольной» интерпретации романа Шарля де Костера.

Критикуя противников «Тиля Уленшпигеля», прогрессивный журнал «Эроп» показывает несогласие авторов статей с Жераром Филипом по политическому вопросу. Доказывая, что массовые сцены поставлены слабо, все они (и «Кайе дю синема» в том числе) умалчивают о том, что в фильме «Тиль Уленшпигель» их возмущает прославление борьбы народа за свою независимость. Тиль предстает в этом фильме, отмечает «Эроп», как типичный герой борьбы против сил зла, которые пытаются закабалить народ в интересах господствующих классов. «Эроп», впрочем, признает, что как первое произведение Филипа-режиссера, фильм несет в себе ряд погрешностей, но опыт поможет режиссеру,—пишет журнал,—избежать их в дальнейшем.

●

Первые номера «Кайе дю синема» за нынешний год мало чем меняют облик журнала и его содержание. Неизменным остается состав авторов. Правда, в третьем номере сообщается, что один из основателей «Кайе дю синема», член «триумвирата»—редакционной коллегии Ле Дюка подал в отставку и был заменен Морисом Шерером. Но это вряд ли внесет какие-то перемены в характер журнала.

Подводя итоги минувшего года, «Кайе дю синема» обратился к испытанному способу—анкете. Группе критиков (числом до 17 человек) было предложено назвать десять лучших фильмов, которые они видели на французском экране в течение 1956 года. С таким же вопросом редакция обратилась к читателям. Ответы, опубликованные в первом номере журнала, не приносят в общем ничего нового в данный нами анализ. Они требуют только двух замечаний. Во-первых, все приглашенные критики (а среди них нет ни одного сотрудника прогрессивных изданий—факт знаменательный сам по себе), словно по уговору, обошли молчанием те картины, которые, несмотря на отрицательное отношение зрителя, встретили восторженную оценку журнала, например «Слово» или «Мария Антуанетта». Во-вторых, вынужденные оперировать лишь десятью названиями, критики более требова-

тельно отнеслись к своему выбору, чем на страницах газет, в которых они сотрудничают. Почти все они единодушно поставили на первое место фильм Робера Брессона «Бегство приговоренного к смерти». И хотя в своей критической статье Эрик Ромер писал в свое время главным образом о формальных достоинствах фильма—режиссерской технике, виртуозном владении звуковой палитрой и т. д.,—главное в картине не это, а ее патриотическое звучание, ее антивоенная направленность. На втором месте—новая лента Жана Ренуара «Елена и мужчины», в которой режиссер развенчивает буланжистские настроения своего героя—генерала Роллана. Но не только. Ибо, по словам «Кайе дю синема», этот фильм доказывает, что в жизни «самое главное хорошо покушать и заниматься любовью и, что лень стоит всякого действия».

Хорошую оценку получили итальянские картины «Мошенники» Ф. Феллини и «Чувство» Л. Висконти, из французских «Через Париж» Клода Отан-Лара и, разумеется, вполне в духе обычной позиции журнала—целый ряд американских картин. Два участника анкеты включили в свою десятку советские картины. Так, крупный кинокритик и историк кино Анри Ажель отметил четвертым номером «Мать» М. Донского, а Жан-Пьер Виве пятым поставил «Попрыгунью» С. Самсонова.

Что касается выбора зрителей, то он в основном совпал с мнением журнала, в связи с чем редакция не скрывает своей радости, забывая поговорку: «Скажи мне, что ты читаешь...». Читателем журнала является в основном интеллигенция, разделяющая творческие и философские концепции редакции журнала. Что же удивительного, что мнения их совпали.

Несмотря на то, что французская кинематография в качественном отношении закончила 1956 год рядом значительных достижений, «Кайе дю синема» не предпринял попытки обстоятельно разобраться в этих достижениях, а также рассмотреть причины ряда провалов и неудач. В критической рубрике опять запестрели американские названия. Так, третий номер за нынешний год почти весь посвящен Голливуду—беседе с Антони Манном, статье Элии Казана о роли сценариста в кино, разбору и пропаганде еще десятка американских фильмов. Лишь одна обстоятельная критическая статья в журнале посвящена последнему фильму Ива Чиампи «Тайфун над Нагасаки»—фильму совместного франко-японского производства. Да и то вывод Жака Сиклие о том, что это лучшая картина режиссера, звучит не очень убедительно.

Впрочем, было бы несправедливо сказать, что «Кайе дю синема» только восхищается продукцией Голливуда. Обычно весьма критические корреспонденции Германа Д. Вейнберга и на сей раз содержат ряд справедливых замечаний в адрес таких картин, как «Гигант» Стевенса или «Беби Долл» Элии Казана, которые, по словам Вейнберга, не запоминаются. Он критикует затем фильм У. Уайлера «Закон бога», посвященный квакерам, утверждая, что это отнюдь не то, что можно было бы ожидать от режиссера, «сильной стороной которого ранее была социальная критика и поэтический лиризм».

Еще более резко выступает Эрик Ромер в январском номере журнала против фильма Джона Хастона «Моби Дик». Пытаясь вскрыть «уроки провала», критик считает, что не надо было экранизировать роман Мелвилла, а уже если и экранизировать, то иначе. Почему не надо было экранизировать? На этот вопрос дается довольно ясный ответ: потому что основное достоинство романа, по мнению Ромера,—красоту его стиля, нельзя было передать на экране. А вот как это сделать, читатель ответа не получит. Надо сказать, что фильм Хастона был горячо встречен самыми различными критиками, от которых не укрылась основная тема романа, получившая воплощение на экране,—борьба человека со злом, олицетворяемым на этот раз гигантским белым китом. И хотя герой картины—капитан Охаб погибает в неравной борьбе, фильм прославляет его героизм, стремление покончить с несправедливостью.

По всей видимости, даже преподанные в аллегорическом виде, подобные идеи идут вразрез с позицией журнала, уводящего читателя подальше от «проклятых вопросов» современности в дебри формального и эстетского отношения к киноискусству.

Мы, таким образом, на разборе американского фильма снова получили подтверждение этой мысли.

Хочется отметить в первых номерах 1957 года «Кайе дю синема» перевод известной статьи С. М. Эйзенштейна о встречах с А. Довженко, которым журнал почтил память умершего советского режиссера, пообещав выступить в дальнейшем с более обширным исследованием о его творчестве, а также краткий, но объективный анализ «Сорок первого» Г. Чухрая и, наконец, в виде курьеза, призыв всех участников «совета десяти»—Ажеля, де Баронселли, Базена, Валькроза, Садуля и других—обязательно посмотреть фильм «Время под солнцем», произвольно смонтированный М. Ситон из материалов известного фильма С. М. Эйзенштейна о Мексике.

В апреле минувшего года журнал «Кайе дю синема» отмечал свое пятилетие. В этой связи его главные редакторы писали в передовой статье, что за эти годы журнал стремился привлечь внимание читателей к наиболее значительным явлениям отечественной и мировой кинематографии. Подчеркивалось, что журнал «в общем редко» ошибался в своих оценках.

Оставим последнее на совести авторов передовой статьи. Сохраняя за каждым право самостоятельно судить о том или ином произведении кино, отметим, что многие авторитетные знатоки киноискусства весьма критически отозвались о фильмах «Попался» (Хичкока), «Лола Монтез» (Офюльса) и «Слово» (Дрейера). А ведь эти три фильма и их режиссеры получили на страницах «Кайе дю синема» самую восторженную оценку.

В эстетических концепциях «Кайе дю синема» многое не может удовлетворить передового читателя, хотя фактологическая сторона журнала, несомненно, представляет интерес. Причина этого в разном отношении к реализму в искусстве, к его задачам в целом. Собравшиеся в прошлом году в Париже киноработники ряда стран выслушали тогда взволнованное выступление итальянского кинодраматурга Чезаре Дзаваттини относительно необходимости создания фильмов, «безусловно полезных человеку».

Таким образом, все зависит от того, в какой степени ренуаровское отношение к искусству окажется превалирующим над другими точками зрения, в частности над точкой зрения Дзаваттини.

Когда редакция «Кайе дю синема» отдает себе отчет, в какой степени тот или другой фильм приносит пользу человеку, она реже ошибается. Когда она больше думает об истинных интересах национальной кинематографии—одной из ведущих в мире,—она лучше служит делу прогресса в кино, чем выступая с апологетикой творчества американских кинорежиссеров, даже таких, как Хичкок, Хаукс или Минелли.

И чем чаще именно эти интересы будут господствующим мерилом оценки произведений, чем чаще «Кайе дю синема» будет идти столбовой дорогой, не сбиваясь на обочину,—тем будет лучше для него и для его читателей.

Ю. Шер

„ЧЕРНЫЕ ФИЛЬМЫ"

Французские киноведы Раймон Борд и Этьенн Шометон опубликовали книгу, названную ими «Панорама американского черного фильма». Это отлично документированное исследование.

Правда, самая манера изложения делает очевидным то, что ее авторы не ставили своей задачей обличение Голливуда за многие десятки и сотни растленных лент, выпущенных им на экраны в период с 1941 по 1953 год. И если «панорама американского черного фильма» превратилась в широчайшее полотно морального падения Голливуда—«вину» за это относить на счет Борда и Шометона нельзя.

ЧЕРНЫЙ ФИЛЬМ—АПОЛОГИЯ СМЕРТИ

Лучшим эпиграфом к черным фильмам американских киностудий могут служить слова некоего пастора, которыми Марсель Дюамель открывает свое предисловие к книге: «Дорогие братья! Я умру, вы умрете, мы все умрем...». И действительно, черные фильмы—это фильмы, воспевающие смерть, притом не обычную, а насильственную смерть во всех ее проявлениях, вплоть до самых страшных. Это фильмы, воспевающие порок и извращения, вплоть до самых отвратительных. Это фильмы, где героями являются всегда убийцы.

Нет страны, чей уголовный кодекс не предусматривал бы тяжкое наказание за предумышленное убийство. Судят и наказывают, однако, не только физических убийц, но и их соучастников. К сожалению, существуют страны, где люди, средствами искусства превозносящие предумышленное убийство, ответа перед судом не держат. Речь идет прежде всего о США, о Голливуде.

Мы далеки от того, чтобы умалять заслуги американской кинематографии, творчество ряда мастеров которой пользуется у нас признанием и уважением. Не забываем мы и о характере тех взаимоотношений, которые существуют между творческими работниками кино, в первую очередь режиссерами и постановщиками, с одной стороны, и предпринимателями—с другой. Об этих взаимоотношениях недавно говорил один из крупных режиссеров Голливуда Штернберг: «Я работаю по заказу. И этот заказ такой же четкий, как получаемый мастером-краснодеревщиком, переплетчиком или сапожником».

Появление одного вредного фильма за год, появление двух-трех десятков таких фильмов за полтора

десятилетия не было бы достаточным основанием для большого и серьезного разговора о черном фильме. Но речь идет о многих сотнях лент, наводнивших экраны США и мутным потоком хлынувших на экраны всех стран, в той или иной степени зависящих от американских монополий.

Вот почему нельзя оставаться безразличными к тому, что могущественные средства киноискусства обращены на низменные цели.

Наличие преступления—неотъемлемая черта черного фильма. Смерти предшествуют шантаж, доносы, воровство и грабеж, тайная торговля наркотиками и проституция. Борд и Шометон восклицают:

«... В истории кино редко нагромождалось такое количество отвратительных насилий и убийств. Мрачная или наглая смерть всегда завершает извилистый путь к ней. ..».

Нам могут возразить, что все это не ново и не в 1941 году Голливуд начал показывать убийства и гангстеров. Возражение неосновательное. В гангстерских фильмах неизменно существовало два лагеря. Добро, олицетворяемое законом, вело борьбу со злом—представителями преступного мира. В этих фильмах закон всегда побеждал, преступление всегда бывало наказано.

В черных фильмах два лагеря отсутствуют. Действует лишь преступный мир. И, показывая его, не ставят себе целью его разоблачение. Чем лучше, чем полнее и изощреннее освещен мир преступления, тем лучшим признают фильм те, кто платит за постановку, кто получает прибыль от проката. Перед нами раскрывается мир, где нет места честным людям. Существуют только преступники и подозреваемые...

Преступник, в том виде, в котором мы знали его прежде, отсутствует. Он уступил место убийце с лицом невинного младенца, гангстерам-невропатам, главарям банд, одержимым манией величия в тысяча и одном варианте, галерее типов, представляющих собой некое сборище героев архивов уголовных судов.

Недалеко от преступников ушли и жертвы преступления. Это всегда личности подозрительные. Жертвами они неизменно становятся потому, что не сумели стать убийцами. Герой «Леди из Шанхая» находит смерть, симулируя собственное убийство. Зритель ждет, что терроризированная героиня «Когтей прошлого» будет убита. В действительности же она убивает своего палача, заманив его в умело расставленную ловушку. Кстати о героине черного фильма. Это—новый образ, перед которым бледнеют все «вампы» двадцатых и тридцатых годов. Теперь ею стала преступница, безжалостная ко всему, что ее окружает, мастер шантажа и порока, не задумываясь, пускающая в ход огнестрельное оружие.

Итак, убийца стал привлекательным. Добро от зла не отличить и с увеличительным стеклом. Преступники превращены в самых обыденных людей, которые в промежутках между совершаемыми ими преступлениями выступают добрыми отцами семейств, нежными влюбленными, эдакими сентиментальными воздыхателями, вспоминающими свое детство на лоне природы. Жертва преступления стала не менее подозрительной, чем преступник, к которому обращена вся симпатия авторов. Героиня порочна, она способна на убийства, она обязательно наркоманка или алкоголичка.

Методы убийства поражают своим разнообразием. Тут и богатый издатель, сбрасывающий в шахту лифта рабочего, случайно превратившегося в опасного свидетеля... Убивают, сбросив в лестничную клетку, свидетеля, разбитого параличом, предварительно привязанного злоумышленниками к креслу... Убивают бритвой... Запирают предателя в бане, после чего пускают туда горячий пар... Сажают захваченного противника под паровой молот, угрожая ему одновременно раскаленным докрасна железом... Давят другого гусеницами трактора... Словом, перед глазами проходит бесконечная цепь ранее неизвестных жестокостей и страданий.

Воздействие на зрителя тех или иных жестокостей тщательно изучено. В фильмы включаются такие эпизоды, которые обладают наибольшей впечатляющей силой. Стремление создать атмосферу кошмара, атмосферу, непривычную для зрителя,—сознательное. До черных фильмов зрителю показывали логично развивающееся действие, отчетливое разграничение добра и зла, ясные характеры, четкую мотивировку поступков, честного положительного героя, женственную героиню. В черных фильмах все показано по-иному.

Невропат и душевнобольной становятся желанными действующими лицами. Фильм превращается в страшный сон, и чем страшнее этот сон, тем большими симпатиями он пользуется в кругах тех, кто в Голливуде дает работу режиссерам. Все поставлено на службу созданию у зрителя ощущения психического недомогания и дурноты.

Нельзя квалифицировать все это иначе, как сознательное растление психики зрителей, десятков миллионов зрителей, которым год за годом вводили яд, способный отравить самый здоровый организм.

ИСТОКИ ЧЕРНОГО ФИЛЬМА

Отцом черного фильма считают Дэшиэля Хэммета, появившегося на литературном небосклоне США в начале тридцатых годов.

Все же прошло почти десять лет между публикацией первого черного романа и появлением первого

черного фильма. Да и в последующие годы, годы второй мировой войны, Голливуд с опаской относился к новому жанру, если вообще черный фильм может рассматриваться как таковой.

Первые образцы нового жанра сделаны с малыми материальными затратами второстепенными или вовсе неизвестными режиссерами. Успех этого «товара» представляется финансовым магнатам Голливуда сомнительным, и потому они опасаются на первом этапе вкладывать в его производство крупные средства. Так был снят «Мальтийский ястреб»—первый фильм, который, по мнению Борда и Шометона, был сделан по новому рецепту: техническое оснащение съемок его бедно, натура почти отсутствует, число актеров ограниченно, массовых сцен нет вовсе.

Голливуду приходилось считаться с действовавшей в то время в США цензурой. Она в какой-то степени мешала перенести в фильмы наиболее «смелые» авторские «перлы». Фильм по сравнению с романом получался «обедненным».

Вскоре, однако, цензурные купюры в лобовом тексте романов с лихвой перекрыли богатые изобразительные возможности современной кинокамеры.

Свою долю в популяризацию черного фильма вложила и армия шарлатанов, занимавшихся фрейдовским психоанализом. В Голливуде нашлось немало поклонников психоанализа, поспешивших включиться в пропагандистскую кампанию. В сценариях и фильмах в большом количестве появились невропаты, садисты и прочие персонажи, наделенные неполноценной психикой. Показ преступников с больной психикой имел еще то преимущество, что цензура снисходительно относилась к «подвигам» этих героев, открывая удобную лазейку для протаскивания на экран любых сюжетных ситуаций.

Обильный фактический материал для черного фильма поставляла и уголовная хроника—коррупция полиции, связь преступного мира с политическими кругами, широкая торговля наркотиками, распространенная проституция и могущество гангстерских банд. Достаточно сказать, что к концу 1953 года количество преступлений в США превысило 2,1 миллиона. Каждые 40 минут убивали человека, каждые 29 минут насиловали, каждые 72 секунды грабили...

Таковы основы, на которых пышным цветом должна была расцвести «черная серия». Действие фильмов редко выносится за пределы границ США. Только в двух фильмах действие переносится в Мексику, в одном—в Центральную Америку. Когда действие выносится за пределы США, действующими лицами неизменно остаются американцы.

Говоря об иностранных влияниях, участвовавших в зарождении черных фильмов, Борд и Шометон считают единственно заметным и действительным влияние немецких экспрессионистов. Американские фильмы ужасов многим обязаны «калигаризму».

Но как бы ни были сильны влияния «калигаристов», еще сильнее воздействие американских истоков—грубых гангстерских фильмов, фимовль ужасов, детективов....

Именно из гиганстерских фильмов пришел показ преступного мира. Оттуда перенесены мрачные логова, затянутые табачным дымом, убийцы, карточная игра, отвратительные, нереальные лица преступников...

Фильмы ужасов были рассчитаны на то, чтобы вызвать у зрителя озноб. Английский режиссер Хичкок, перебравшийся в Голливуд и ставший там главой целой «школы» фильмов преступления во всех разновидностях, с достаточной четкостью определил их назначение:

«...Чтобы противодействовать нашей инертности (подразумевается инертность зрителя.—*Ю. Ш.*), можно еще искусственно вызвать озноб. Мне кажется, что кино именно и является наилучшим средством получения такого результата...».

Сделали свое дело и детективы, явившиеся средством своеобразного воспитания зрителя. Год за годом они приучали его к убийству на экране, ко все более сложной и запутанной интриге.

Не остались в стороне даже мультипликации. Борд и Шометон отмечают:

«...Целые серии короткометражек прятали под личиной юмора неистощимую выдумку садизма. Особенно это заметно в серии «Матюрен», где события все время вращаются вокруг игры в резню...».

ПЕРВОЕ И ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ «ЧЕРНОГО СТИЛЯ»

«Опытный экземпляр» новой серии, своеобразный ее эталон, «Мальтийский ястреб» появился в 1941 году. Прошло, однако, пять лет, прежде чем новая модель была поставлена на большой конвейер.

Когда в 1946 году вышел фильм под названием «Убийцы», стало очевидным, что черная серия не забыта. Ограничения военного времени остались позади. Наступал период, когда снова стали возможными поиски элементов, дающих зрителю «сильные ощущения». Поиски эти были возможны только в области все более усложняемых обстоятельств преступления. Реальности американского образа жизни создавали для этого благоприятную питательную среду.

Выясняя причины бурного развития «черной серии» в послевоенный период, Жорж Садуль в одном из своих выступлений на страницах «Леттр франсэз» подчеркивает, что широкие круги общественного

мнения и не представляют себе, насколько тесно был связан черный фильм с политикой холодной войны. Садизм и жестокость могли показаться игрой эстетов. Война в Корее дала им точный смысл. Комиксы в литературе продолжают дело смерти, начатое черной серией в кино.

Для иллюстрации этого положения приведем несколько фактов.

В «Гильде», провозглашенной в Голливуде шедевром черного стиля, зритель может полюбоваться откровенно эротическими сценами. О героине известно, что прошлое ее бурно, о герое—что нежные чувства, испытываемые им к молодым людям, выходят за рамки дозволенного. Свет, декорации, актерская игра—все подчинено созданию давящей на психику атмосферы разврата и разгула самых низменных страстей.

В «Большом сне» одна из героинь наркоманка, способная на убийство своих возлюбленных, вторая—ее сестра—постоянная посетительница игорных притонов, любительница сильных ощущений. На экране перед зр телем проходят такие джунгли преступного мира, описать которые практически невозможно. Мрачные декорации с отвратительными деталями, схватки, в которых участники не знают пощады, убийства, неожиданные сюжетные повороты, при которых зритель меняет свое отношение к героям, причем каждый раз оно становится все хуже и хуже, старинные статуи, воспринимаемые вначале как предметы искусства прошлого, используемые для того, чтобы запечатлеть на пленке дикие оргии, эротику, перемешанную с кровью и страданиями... Разнузданный диалог, откровенно нецензурный, который цензура пропустила потому, что он весь иносказательный, на жаргоне преступного мира. «Мир цинизма, эротики и жестокости, не имеющий ничего равного!»,—восклицают Борд и Шометон.

В «Леди из Шанхая» зрителя неотступно преследуют вопросы: Кто убьет? Кого убьют? Когда убьют? Экспрессионистские декорации, музыка, каждый элемент фильма своими средствами неотступно подчеркивает неотвратимость кровавой развязки. Один из эпизодов разыгрывается в зале, все стены которого закрыты зеркалами. Человек, попадающий сюда, отражается в них десятикратно, двадцатикратно... И, когда начинается стрельба, действующие лица лишены четкого представления о том, бьют ли они по своим врагам, или только по неверному их отражению...

В фильме «Разъедините! Это ошибка!» парализованная героиня, лежащая одна в большом пустом доме, пытается по телефону связаться со своим мужем. Время—10 часов вечера. Случайно она подключается к чужому разговору. Его ведут двое. Это преступники. Они договариваются совершить убийство через час пятнадцать минут. Мало-помалу, продолжая свои попытки отыскать мужа, женщина убеждается в том, что жертвой задуманного убийства должна явиться она сама. 75 минут остается до убийства, и 75 минут продолжается демонстрация событий в фильме. Когда жертва осознает свою судьбу, бороться уже поздно, убийца вошел в дом. Зритель входит в дом вместе с преступником, он видит все то, что видит убийца, он молчаливый соучастник совершаемого преступления, предотвратить которое он не может так же, как не может этого сделать сама героиня...

В «Веревке» дело начинается с убийства. Едва прикрытый труп остается в комнате, куда преступники пригласили на завтрак родителей и друзей жертвы.

Этст перечень «сюжетных находок» черных фильмов можно было бы продлить до бесконечности. В фильмографии черных, получерных, черноватых и темноватых фильмов—сотни названий. Однако и того, что здесь приведено, на наш взгляд, вполне достаточно.

●

Задача, поставленная в 1946—1948 гг. перед авторами фильмов такого сорта, была совершенно ясной: заставить зрителя, в первую очередь американского, забыть передовые общественные идеалы; перенести центр тяжести интересов зрителя на преступный мир, обильно насыщенный эротикой; заложить основы воспитания в зрителях жестокости, признания силы как решающего фактора во взаимоотношениях между людьми.

Рядовому американцу показывают, как надо бить, добивать, убивать. Его пытаются убедить в том, что мир психики темен и непонятен, что из глубин, из мрака психики человека возникают видения и силы, с которыми трудно совладать.

Когда Золя написал своего «Человека-зверя», когда много позже Ренуар создал на основе этого мастерского литературного произведения выдающийся фильм, и писатель и режиссер исходили из благородных побуждений раскрыть причины психической болезни. И писатель и режиссер полны симпатий к машинисту Лантье. Их глубоко огорчает его болезнь, они сочувствуют ему...

Авторов черных фильмов извращения психики их героев никак не тревожат. Между этими героями и Лантье из «Человека-зверя» лежит целая пропасть. Лантье хочет своего, пусть маленького, но счастья. Герои «черной серии» вряд ли даже знают, что такое это самое счастье. Они думают лишь об одном—об удовлетворении своих звериных побуждений, таящихся где-то во мраке неизведанного мира.

Те, кто выпустил «черную серию» из клетки, отлично знали, что делали: они пытались внушить зрителю волчий закон современных джунглей—«Убей прежде, чем убьют тебя!».

ЧЕРНЫЙ ФИЛЬМ И ИГРА В ПРАВДУ

Черный фильм был товаром. Вряд ли даже в Голливуде кто-нибудь всерьез заикнется о нем как о явлении искусства. Как товар черные фильмы подчинялись всем законам капиталистического хозяйства, и прежде всего закону конкуренции. Конкурентная борьба привела к тому, что с каждым новым черным фильмом, выпускаемым на рынок, росло нагромождение ужасов и патологических кунстштюков. Какое-то время это себя оправдывало. Наличие подобных «аттракционов» на первом этапе вело к росту кассовых сборов, на следующем—помогало удержать их на высоком уровне. И все же к 1949 году появились признаки того, что черный фильм «в чистом виде», несмотря на все ухищрения сценаристов, режиссеров и рекламы, начал приедаться.

Но Голливуд не собирался от него отказываться. Он ответил маскировкой черного фильма, одевая его в новые, более привлекательные одежды. Одной из форм маскировки была псевдоправда, выдаваемая за подлинную правду жизни.

В частности—маскировка под «неореализм». Всячески рекламируя итальянский неореализм, прикрываясь интересом к нему, ряд американских режиссеров и сценаристов, специализировавшихся на «черной серии», продолжали нагнетать в своих фильмах элементы психопатологии и садизма.

Борд и Шометон считают 1949 год—годом начала упадка «черной серии». Они детально разбирают фильмы этого и последующих годов, строго классифицируя каждый из них, распределяя по подсериям— «гангстерские фильмы», «фильмы преступной психологии» и т. д. Порой у читателя книги создается впечатление, что каждый фильм разложен на сотню элементов, на сотню признаков, что каждый элемент и признак имеют свой, точно определенный удельный вес и своеобразные зачетные очки. На основании почти арифметического подсчета показателей они и приходят к выводу о «начале отступления черного фильма».

Правда, авторы «Панорамы» тут же оговариваются, что, отступая, черный фильм окрашивает в черный цвет все с ним соприкасающееся, что происходит процесс «почернения» гангстерских фильмов и «документальных фильмов о полиции».

На наш взгляд, такие выводы ошибочны. Пользуясь материалами Борда и Шометона, мы попробуем доказать, что отступление черного фильма в действительности лишь мнимое, что это лишь тактический прием, вызванный исключительно тем, что исчерпан запас сюжетных ходов. Идеи же черного фильма,

ПЛАКАТЫ «ЧЕРНЫХ ФИЛЬМОВ»

его «нутро», остаются. «Безобидные» гангстерские и полицейские фильмы—это своеобразный троянский конь, ширма, удобная для продолжения процесса растления зрителя.

Подтвердим это примерами. Вот несколько сюжетных ситуаций, которые использованы в различных американских фильмах, вышедших на экран в 1949—1950 гг.

●

В «Чикагском тупике» «динамический» журналист влюбляется в труп (да, да, здесь нет никакой опечатки, именно в труп!) некоей красавицы, умершей в меблированных комнатах третьего сорта. Журналист решает добиться посмертной реабилитации красавицы. И вот новые трупы громоздятся один на другом. Тяжело раненный в одной из непрерывно сменяющихся перестрелок журналист на трехтысячном метре пленки добивается своего.

●

В «Невероятной истории» извращенный ребенок оказывается случайным свидетелем убийства. Мать ребенка (видимо, не менее извращенная, чем ее чадо) предупреждает об этом чету убийц, которые тотчас решают освободиться от опасного для них свидетеля. Погоня за ребенком по крышам небоскребов, по улицам, в разбитом здании, по лестницам, рушащимся под тяжестью бегущих по ним людей, сделана с откровенным садизмом. Гнетущее впечатление усиливается тем, что фильм отснят не в павильонах киностудии, а на подлинной натуре нью-йоркских улиц.

●

В «Большом алиби» от первого до последнего плана нас призывают сочувствовать убийце, который в самом конце погибает, раздавленный театральным занавесом (новый вид смерти!).

●

В «Таинственном докторе Корво» молодая героиня, одержимая клептоманией, подвергается гипнозу шарлатана, пытающегося заставить ее принять на себя вину за несовершенное ею убийство...

●

В «Рабе банды» наглядно показаны связи преступного мира и высшего света. Женщины, участницы гангстерских клик, проникают в наиболее недоступные круги «шикарного общества», чувствуют себя в них как дома.

КАДРЫ ИЗ «ЧЕРНЫХ ФИЛЬМОВ»

И наконец в «Хищниках на свободе»—новая цепь самых разнообразных преступлений...

●

Нет, не отступил черный фильм! Он лишь укрылся за многообразными и хитрыми личинами, оставаясь тем же, чем был всегда,—человеконенавистническим, аморальным, сильнейшим средством растления душ человеческих.

ГОЛЛИВУД—«СПАСИТЕЛЬ ДУШ»

Историки американского кино считают 1951—1953 годы—годами окончательного затухания эпохи черного фильма. Оставим это утверждение на совести его авторов и попробуем фактами доказать, что и в этот период оно, мягко говоря, не соответствует действительности.

Мрак преступного подполья в какой-то степени уступил место ярким по цвету «Камо грядеши», библейским сюжетам, экзотике «Копей царя Соломона», разным «Красным корсарам» и «Бунтам на корабле», наконец серии танцевальных фильмов. Оперируя десятком-другим названий, защитники киномонополий провозглашали возвращение Голливуда к высокой морали и безобидной развлекательности, а находящиеся на содержании тех же монополий эстеты собирали из микроскопических частиц версию о начинающемся в Голливуде периоде «эскапизма». Версия об уходе от действительности подтверждалась при этом не только интересом к судьбе Давида и прочих библейских героев, но и расцветом «научно-фантастического» жанра («В день, когда остановится земля», «Нечто из другого мира» и др.).

Но если откинуть в сторону этот услужливо разрисованный радужными пейзажами занавес, то откроется картина, далекая от идиллического благополучия. Война в Корее породила «Мы пережили ад Кореи», «Лицом к грозе»—фильмы откровенно милитаристические.

«Холодная война» дала поток антисоветских лент. Кухня создания этих фильмов отлично видна на примере выпущенной в 1952 году «Дипломатической почты».

За несколько лет до этого автор бесчисленного множества шпионско-полицейских романов Чейни написал книгу «Мрачные встречи»,—о гитлеровском шпионаже, действие которой происходило в Лондоне в годы второй мировой войны. Вторая жизнь книги началась с того, что ее перелицевали применительно к новым требованиям, переделали на антисоветский лад.

Антисоветскими фильмами были и «Токио, дело 212», «Тринидадское дело», «Пекинский экспресс»—новый вариант когда-то нашумевшего «Шанхайского экспресса», также осовремененный на потребу заказчиков.

Можно перечислить названия многих десятков фильмов гангстерско-полицейского толка, появившихся за эти два года. Мы выбрали только пять—«Сведение счетов», «Свидетель убийства», «Насильник», «В пасти волка», «Рэкет». Но и сказанного достаточно для того, чтобы понять—жив курилка, жив черный фильм! Пусть поданный под иным соусом, с иной приправой... Но он жив!

Впрочем, приправы остаются острыми. В «Возвращении Бульдога Друммонда» действует банда грабителей, возглавляемая бывшим высшим офицером штурмовых войск, который день и ночь вспоминает «счастливые дни войны и ее опасностей». Его банда организована по тому же принципу, что и штурмовая воинская часть. Она снабжена радиосвязью, радиолокационными устройствами и прочей техникой.

Как на один из примеров новых, отрадных веяний в подходе к гангстерско-полицейской теме нам указывают на все более широко используемую легенду о «мыслящем полицейском». Не без едкости авторы «Панорамы» замечают, что полицейские комиссариаты превратились в настоящее чистилище, населенное личностями с озабоченными лицами, с библией, всегда находящейся под руками. Между двумя допросами, не обходящимися, само собой разумеется, без рукоприкладства, полицейские неизменно принимают позу «Мыслителя» Родена, подбородком опираясь на рукоятку резиновой дубинки.

На многих этапах развития черного фильма предпринимались попытки борьбы с ним со стороны прогрессивных элементов Голливуда. Эти попытки не дали положительных результатов в силу того, что именно на прогрессивных деятелей американского кино был обрушен один из самых сильных ударов современных «охотников за ведьмами».

Есть среди голосов осуждения черного фильма один, на котором необходимо остановиться подробнее. Пусть слова осуждения здесь сказаны не прямо, а иносказательно. Но это слова протеста настоящего художника. Речь идет о пародийном короткометражном фильме-балете «Все на сцену» талантливого режиссера Винченте Минелли, работающего в Голливуде.

События в фильме Минелли развиваются ночью, в спящем городе. Конечно, героем фильма является частный сыщик. Где-то тишину разрывает звук трубы и под этот разрывающий барабанные перепонки звук красавица блондинка, объятая страхом, кидается в объятия героя. Появляется неизвестный. Он хочет что-то сказать, но падает замертво. Это опасный свидетель. Убийцы нападают на сыщика и он, конечно, теряет сознание в неравной схватке. Придя в себя, герой начинает поиски убийц. След приводит его

в шикарное ателье мод. Там красная парча и шелка, красавицы манекенщицы, старые дамы, увешанные драгоценностями, недвижимые, как восковые статуи. Конечно, здесь-то и находится героиня, увлекающая сыщика в комнату, заполненную разобранными манекенами (это излюбленная обстановка сюрреалистических фильмов). Снова драка. Снова герой теряет сознание. Оправившись, он попадает на мрачную лестницу, ведущую в «никуда». Однако она приводит его в коридор небоскреба с серыми стальными стенами, по которым проносятся отсветы окон вагонов надземного метро.

Снова джаз. Неизвестные, явно наркоманы, заполняют комнату без окон, наполненную густым табачным дымом. Это настоящий притон. Мрачное освещение. Полутьма. Вырванные из нее каким-то лучом лица. У стойки женщина. Это героиня, виденная в комнате с разобранными манекенами. Смолкает оркестр. Только урод-трубач продолжает играть. Убийцы поднимаются и окружают сыщика, проникшего в их тайну. Драка. Урод-трубач демаскируется, и появляется убийца блондинка, неотъемлемая принадлежность любого черного фильма. Четырежды стреляет по ней сыщик. Она падает. Умирая, она целует сыщика. Герой выбирается во все еще спящий город, идет по пустынным улицам, за каждым углом которых его ждет опасность. Сыщик хочет закурить. Рука в черной перчатке протягивает ему зажигалку. Сыщик принимает ее и... ну, конечно же, наступает счастливый конец со страстным поцелуем в тысячный вариант диафрагмы.

Никакой логики в фильме нет. И это сделано сознательно. Ведь ее нет и в любом настоящем черном фильме.

Протест против черных фильмов, выраженный средствами кино, протест талантливый, мы находим и в «Чикаго дайджест»—гротесковом короткометражном французском фильме, сделанном режиссером Полем Павьо, одним из членов «группы тридцати».

«ПРОИСШЕСТВИЕ НА ГРАНИЦЕ»— ЛУЧ СВЕТА ВО МГЛЕ

Анализируя черную продукцию Голливуда, относя ее по тем или иным признакам в десяток групп и подгрупп, отмечая успех того или иного режиссера, которому «удался» эпизод преследования или эпизод убийства, успех оператора, художника или установщика света, авторы «Панорамы»—и в этом их большая заслуга—выделяют несколько фильмов, обладающих несомненным социальным звучанием.

Мы имеем в виду прежде всего «Происшествие на границе» (1949), в котором ярко показаны сцены жизни и гибели в болоте мексиканских батраков, гонимых безработицей из Мексики в США.

Сошлемся также на «Бульвар страстей», сделанный в том же году Майклом Кэртицом (постановщиком «Касабланки»). Этот фильм раскрывает неприглядную картину американских политических нравов—машину коррупции, шантажа и смерти.

Образы политических деятелей, созданные в нем, таковы, что неизбежен знак равенства между ними и пресловутыми «рэкетирами»—гангстерами-вымогателями.

Но эти фильмы остались одинокими. Не они делали погоду в Голливуде.

ДВА МИРА И «ЧЕРНАЯ СЕРИЯ»

Беспристрастная оценка «черной серии» советскими исследователями исключает возможность положительного отношения к черным фильмам с нашей стороны. О каком влиянии таких фильмов, кроме тлетворного, может идти речь?

Воздействие «черной серии» на зрителя было рассмотрено выше и нет необходимости к нему возвращаться.

Вопрос о влиянии «черной серии» на киноискусство других стран ставят также и авторы «Панорамы». Здесь уместно дать слово им:

«...Что касается Советского Союза и его союзников, ответ (на вопрос, влияет ли на их киноискусство «черная серия».—*Ю. Ш.*) является, естественно, о т р и ц а т е л ь н ы м. После усилий военных лет точки соприкосновения между коммунистическим и некоммунистическим миром исчезли одна за другой. Впрочем, запуск в производство фильма в том и другом мире преследует неодинаковые цели. В одном из них речь идет о создании обменных ценностей, о «делании денег», а для этого необходимо, чтобы то, за что платят, нравилось по той или другой причине. В другом—дело идет прежде всего о прославлении коллективного труда или, давая более общую формулировку, об усилении единства духа коллектива. Фильмы преступлений, будь они черными или нет, кажется, плохо совместимы с такой задачей. Идет ли речь о сюжете или атмосфере, в которой развиваются события фильма, редко можно найти общее мерило между продукцией Голливуда и продукцией Москвы, Праги, Варшавы или Пекина...».

Нужно отмести в сторону утверждение авторов «Панорамы» о рушащихся контактах между Западом и Востоком. Совместные постановки фильмов со странами некоммунистического лагеря, предпринимаемые в настоящее время, говорят об обратном, о возможности укрепления существующих и установлении новых контактов в области кино.

С остальными утверждениями Борда и Шометона в приведенной выше цитате можно согласиться:

в нашем мире черные идеалы не имеют и не могут иметь шансов на успех.

Что же касается Англии, Франции и Италии, то, в большей или меньшей степени, черная тематика и своеобразные методы «черной серии» нашли свое отражение в национальной кинематографии этих стран. Это происходит потому, что и в Англии, и во Франции, и в Италии фильмы остаются товаром со всеми вытекающими отсюда последствиями. Это происходит еще и потому, что в послевоенный период Голливуд вел энергичную деятельность, разнообразную по форме, для явного и скрытого финансового подчинения себе кинопромышленности стран Западной Европы.

Наиболее благоприятной оказалась для этого почва Англии. Ведущие темы черного фильма—преследуемый человек и погоня за ним в лабиринте современного города—были одновременно и ведущими темами английского кино. Английский детективный роман, его авторы—Питер Чейни, Джеймс Чейз и Грэхэм Грин дали первые сценарии американских черных фильмов. Позже Грин, как известно, порвал с этой тематикой, создав «Тихого американца»—роман, тепло встреченный нашей и зарубежной прогрессивной литературной общественностью.

Влияние «черной серии» на французское кино было, по мнению Борда и Шометона, ничтожным до 1955 года, когда внезапно выяснилась возможность широкого сбыта товара этого сорта во Францию. И тогда владельцы киностудий буквально ринулись на эту золотую жилу, которая сулила им высокие прибыли, нимало не заботясь о том, какое влияние могут оказать черные фильмы на зрителя.

Наименее благоприятной для «черной серии» оказалась почва Италии. В этой стране социальные мотивы реалистического направления киноискусства и влияние на него советского киноискусства оказались сильнее, чем во Франции. Даже в самых мрачных фильмах итальянских мастеров лишь редко можно обнаружить элементы черных методов.

В начале 1953 года киноклуб Тулузы проделал любопытный эксперимент. Обычной аудитории, собирающейся в его зале, был показан один из «классических» американских черных фильмов—«Прощай, моя красотка». Организаторы просмотра стремились выяснить, создастся ли у зрителя то напряжение нервов и болезненное недомогание, которые, по единодушному утверждению критиков, наблюдались при первом просмотре этого фильма, происходившем семью годами раньше. На этот раз напряжения и недомогания не получилось. Эпизод обморока героини, вызывавший в 1946 году неподдельный ужас, сопровождался в 1953 году дружным смехом всего зала. То, что раньше вызывало ужас, теперь воспринималось как пародия на него.

Эпизод, виденный впервые, оставляет впечатление. Тот же эпизод, повторенный в десятый раз, даже если он сделан профессионально на более высоком уровне, оставляет зрителя безучастным.

Заканчивая свое исследование, авторы «Панорамы» считают, что сегодня «черная серия» окончательно прекратила свое существование, исчерпав несложный сюжетный арсенал, которым она располагала, став жертвой той сомнительной морали, которую пропагандировала... Таков «пассив». Но есть и «актив». В «актив» Борд и Шометон зачисляют и профессиональное мастерство, и изощренную психологию, и показ взаимоотношений внутри узкого круга участников преступных банд. «Активом» они считают и то, что «черная серия» является якобы социальным документом эпохи.

Никак нельзя согласиться с такими выводами. Хоронить «черную серию», к сожалению, рано. Она служила определенным целям и потому исчезнет только тогда, когда окончательно исчезнет человеконенавистническая политика влиятельных правящих кругов ряда стран капиталистического мира.

Справедливо то, что «черная серия» умерла в своем чистом, незавуалированном виде. Что касается «актива», то нельзя не признать высокий технический уровень, с которым были сделаны отдельные фильмы. Можно, пожалуй, согласиться и с тем, что они представляют собой документы эпохи—документы американского образа жизни—жизни верхов и преступного подполья капиталистического общества.

И, если руководители киномонополий США на протяжении десятилетия умножали свои текущие счета доходами от «черной серии», то вряд ли в такой же степени умножался и американский престиж за рубежами США. Неприглядной нарисовала «черная серия» жизнь современной Америки. Впрочем, мы знаем и никогда не забываем, что есть и другая Америка, здоровая, далекая от невротических и всяких прочих извращений, трудовая Америка, которая вместе с нами осуждает фильмы, проникнутые идеями человеконенавистничества.

АВСТРИЯ

Австрийская кинематография начала возрождаться в 1946 году, когда был выпущен первый послевоенный фильм «Далекий путь», показывающий историю двух военнопленных, возвращающихся на родину. Фильм этот не выделялся особыми художественными достоинствами, однако явился немаловажным событием в культурной жизни страны, так как положил начало национальной кинематографии освобожденной Австрии.

Первой австрийской картиной, снискавшей международное признание, стал фильм известного режиссера Г. В. Пабста «Процесс». В 1948 году его отметили на кинофестивале в Венеции премиями за лучшую режиссуру и за лучшее исполнение мужской роли (артист Эрнст Дейч). Г. В. Пабст, еще в 1933 году снявший с участием Федора Шаляпина фильм «Дон-Кихот», делает в среднем один фильм в год. В 1956 году Пабст выпустил свой тридцать третий фильм — «Через леса, через долины». Сейчас он снимает цветной фильм «Фиеско» по Шиллеру.

Молодая австрийская кинематография опирается на опытные режиссерские кадры и на талантливых исполнителей. Известная артистка Паула Вессели, которую советский зритель видел в фильмах «Сердце должно молчать», «Свет любви», «Я и моя жена», снималась недавно в австро-американском фильме «Князь рейхстага» (режиссер Уильям Уайлер). Известностью пользуются также Аглая Шмид, Марика Рёкк, Эрнст Дейч.

Особых успехов австрийская кинематография достигла в области «кинoопер» и музыкальных фильмов. После экранизации «Дон-Жуана» Моцарта на экраны вышел фильм «Фиделио» (режиссер Вальтер Фельзенштейн), который в прошлом году с успехом показывался на IX Международном кинофестивале в Карловых Варах. Печать отметила его как один из лучших в мире оперных фильмов.

Следует также упомянуть об экранизации произведений мировой литературы, например, повести Пушкина «Станционный смотритель» (фильм «Дуня» режиссера фон Баки) и драмы Гауптмана «Возчик Геншель» (режиссер фон Баки). С документальной точностью экранизирован «Вильгельм Телль» Шиллера в постановке венского Бургтеатра.

Австрийская кинематография развивается в очень трудных условиях. Западногерманское посредничество и засилие иностранной кинопродукции привели молодую кинематографию к бесправному положению. Много лет австрийские фильмы демонстрировались за границей обычно как «немецкие». «Ни на одном плакате, ни в одном анонсе, — писала в свое время газета «Эстеррейхише фильм унд киноцейтунг», — не афишируются австрийские фильмы хоть с какой-либо ссылкой на страну их происхождения — Австрию... Действительно ли так уж трудно указывать происхождение фильмов, как это обычно принято?..» «Это безусловно нетрудно, — отвечала другая газета, «Эстеррейхише фольксштимме», — однако господа из Западной Германии стремятся выключать австрийские фильмы из нежелательной конкуренции».

Зависимость от западногерманских кинопрокатных фирм еще чрезвычайно велика: они финансируют фильм лишь в случае, если тема, сценарий, режиссер и актеры «не вызывают возражений». Характерно, что лучшие австрийские послевоенные фильмы не получали западногерманской финансовой поддержки.

Австрийцы, выпустившие за десять лет 218 фильмов, с трудом отстаивают суверенитет своего искусства. В области кино, констатирует «Эстеррейхише фольксштимме», уже совершился «холодный аншлюс»: Австрия стала частью западногерманского кинорынка. В результате наводнения экранов фильмами западного производства, дублируемыми в ФРГ и сбываемыми в Австрию, в прошлом году австрийский рынок поглотил 532 фильма! Сроки проката отечественной продукции сведены до минимума, и вне зависимости от успеха фильм быстро снимается с экрана, чтобы уступить дорогу импортному.

Все эти факторы мешают австрийскому киноискусству полностью вернуть самостоятельность и независимость — главное условие прогресса национальной культуры.

АНГЛИЯ

На английской киностудии «Пайнвуд» в этом году будет сниматься новый вариант фильма по роману Диккенса «Повесть о двух городах». Популярный английский сценарист и драматург Кларк давно мечтал создать сценарий для исторического фильма. По сообщению журнала «Пикчер шоу», Кларк заявил, что стремится сохранить обаяние, свойственное творчеству Диккенса. «Реалистический показ окружающей героев среды, указывает Кларк, столь же благоприятствует юмору, как и мелодраматизму. Персонажи Диккенса от природы наделены юмором. Что касается образа Сиднея Картона, я пытался полностью воспроизвести свойственный ему насмешливый и издевательский тон. Вся трудность в том, чтобы осовременить юмор Диккенса, сделать его доходчивым для современных кинозрителей».

БОЛГАРИЯ

Министерство культуры и просвещения Болгарии совместно с Союзом болгарских писателей объявили открытый конкурс на лучший киносценарий. Участники конкурса свободны в выборе темы и жанра киносценария. За лучшие сценарии установлены денежные премии.

Срок представления сценариев установлен до 30 апреля 1958 года.

В связи с проведением конкурса журнал «Киноизкуство» публикует сценарий И. Ольшанского «Дом, в котором я живу», удостоенный первой премии на конкурсе киносценариев в Советском Союзе.

БРАЗИЛИЯ

Бразильская печать сообщает о том, что известный писатель Жоржи Амаду в настоящее время работает вместе с итальянским сценаристом Серджо Амедеи над сценарием фильма по своему роману «Мертвое море». Фильм будет сниматься в Бразилии, финансирует съемки итальянский продюсер Карло Понти. В одной из главных ролей—в роли героини романа Ливии—будет сниматься популярная итальянская киноактриса Софья Лорен.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

Молодая кинематография Демократической Республики Вьетнам в этом году будет отмечать свой девятилетний юбилей. За это время кинооператоры и кинорежиссеры страны создали ряд хроникальных и документальных фильмов, отражающих жизнь и созидательный труд рабочих и крестьян республики.

В прошлом году работники вьетнамской кинематографии создали 56 хроникальных и документальных фильмов: «Борьба с засухой», «Советская правительственная делегация во Вьетнаме», «Защищаем родину», «Праздник 2 сентября», «На руднике», «Горы покрылись цветами», «Боевая дружба» и другие. В 1957 году студия ежемесячно выпускает один журнал и каждые три месяца—документальную кинокартину. Вьетнамские кинематографисты в этом году начнут производство первых художественных фильмов.

В республике насчитывается только 42 кинотеатра и 6 открытых киноплощадок. Сейчас большое внимание уделяется созданию кинопередвижек. Люди с кинопроекторами появляются в самых отдаленных районах страны, демонстрируют картины крестьянам, которые раньше не знали, что такое кино. В прошлом году кинопередвижки дали в стране свыше 40 тысяч сеансов, на которых присутствовало более 31 миллиона человек. В этом году число кинопередвижек во Вьетнаме увеличится до 120, они проведут десятки тысяч киносеансов и обслужат свыше 39 миллионов зрителей, главным образом крестьян.

ГЕРМАНИЯ

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

В окрестностях города Штральзунд были проведены съемки фильма «Горькая любовь» (совместная постановка ГДР и Чехословакии, где фильм выйдет под названием «Год рождения 1921»).

В основу фильма положен роман чешского писателя Карела Птачника, посвященный судьбам юношей и девушек различных стран, угнанных нацистами во время войны на принудительные работы в Германию. Фильм ставит чехословацкий режиссер Вацлав Гаер. В главных ролях снимаются чешский актер Лудек Мунзар и немецкая актриса Эва Котгаус.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

Когда на кинофестивале в Канне должен был показываться французский документальный фильм «Ночь и туман», рисующий зверства фашизма в Европе, представители ФРГ запротестовали, и фильм был снят с общественного показа.

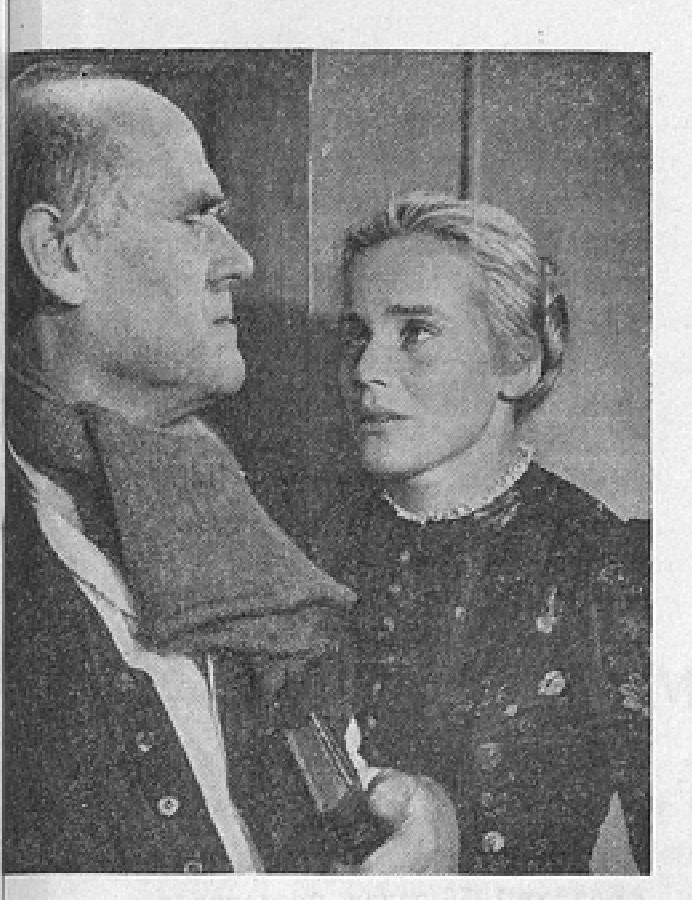
Ни один кинотеатр в Западной Германии не решался впоследствии публично демонстрировать этот острый обвинительный кинодокумент. Решение гамбургского кинотеатра «Урания» показать фильм «Ночь и туман» вызвало оживленные отклики печати и зрителей.

Газета «Гамбургер эхо» пишет: «Наконец-то уготован финал тому постыдному положению, когда не нашлось ни одного кинотеатра, чтобы выпустить на экран этот потрясающий, честный фильм. Кто смотрел или хочет посмотреть пьесу «Дневник Анны Франк», тот должен сходить и на этот фильм. В нем показана система Освенцима и Берген-Бельзена, система унижения человека и вообще вся система лагерей массового уничтожения. Это фильм, который стоит доброй дюжины наших художественных фильмов».

Газета потребовала включения фильма «Ночь и туман» в программу регулярного показа.

●

Известный немецкий кинорежиссер Вольфганг Штаудте работает сейчас главным образом над экранизациями. Его последний фильм— «Роза Бернд» (по Гауптману). Штаудте намерен экранизировать роман западногерманского писателя-антимилитариста Герта Ледига «День без милости».



«РОЗА БЕРНД». В заглавной роли Мария Шелл

ИНДОНЕЗИЯ

Индонезийская общественность резко выступает против демонстрации в стране реакционных голливудских фильмов.

Газета «Синпо» («Прогресс») резко осуждает американские фильмы, оказывающие пагубное влияние на индонезийскую молодежь. Газета сообщает, что участились случаи, когда школьники после просмотра этих фильмов начинали подражать героям голливудских картин.

Газета «Хариан ракьят» отмечает возрастающее возмущение индонезийской общественности американскими фильмами, пропагандирующими гангстерские нравы, убийства, грабежи, а также танцы типа «рок-н-ролл».

«Хариан ракьят» сообщила также, что полиция города Бандунга запретила танцы «рок-н-ролл» и предупредила как организаторов «танцев», так и владельцев танцплощадок, что, в случае нарушения ими запрета, они будут привлечены к судебной ответственности.

ИТАЛИЯ

Журнал «Чинема нуово» публикует данные о количестве иностранных фильмов, ввезенных в прошлом году в Италию. Общее число иностранных фильмов, на демонстрацию которых дала разрешение итальянская цензура, составило в 1956 году 318 картин, из которых подавляющее большинство (195 названий)— американского производства, 45— английского, 32—французского, 12—немецкого и т. д. В прошлом году цензурой было дано разрешение на ввоз в Италию пяти советских фильмов.

●

Итальянский режиссер Пьетро Джерми снимает новый фильм «Подставное лицо», действие которого развертывается в среде железнодорожников. Как утверждает журнал «Чинема нуово», это несомненно является следствием огромного успеха, которым до сих пор пользуется фильм Джерми «Машинист».

ИСПАНИЯ

За минувший год в Испании поставлено 74 фильма, в том числе 20 картин совместного производства с другими странами (Италией, Францией, Англией, Западной Германией и США).

Состоялось присуждение премий за 1956 год. Лучшими фильмами года признаны «Калабуч» и «Главная улица» молодых режиссеров Луиса Берланга и Хуана Антонио Бардема.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Центральная студия документально-хроникальных фильмов Китая закончила съемки первого документального фильма о жизни и учебе советских студентов в Китайской Народной Республике.

●

В этом году Пекинская киностудия имени 1 августа ставит несколько художественных фильмов.

Один из этих фильмов рассказывает о боях за освобождение северо-востока Китая и последнего опорного пункта чанкайшистов в этом районе—города Шэньяна (Мукдена). В фильме будут показаны образы командиров Народно-освободительной армии, которые в условиях нехватки боеприпасов, продуктов питания и резервов побеждали превосходящие силы противника «не числом, а умением». Авторы сценария Ма Фын и Лу Чжу-го.

Кинокомедия «Три бойца» повествует о жизни и работе трех бойцов, демобилизовавшихся из армии, но сохранивших боевую дружбу, которая помогает им строить новую, социалистическую жизнь в деревне. Фильм ставит молодой режиссер Ван Шао-янь, только что окончивший режиссерский факультет Пекинского института кинематографии.

●

В Гуанчжоу началось строительство киностудии, которая будет выпускать цветные широкоэкранные художественные фильмы. Кроме того, на Гуанчжоуской студии будут производиться документальные и научно-популярные фильмы.

Киностудия спроектирована китайскими инженерами с помощью советских специалистов. При работе над проектом учитывались новейшие достижения кинотехники.

В текущем году будет построена часть студии, на базе которой предполагается выпустить 8 хроникальных и документальных фильмов.

Киностудия будет занимать площадь в 380 тысяч квадратных метров. Ее строительство намечено закончить полностью в 1960 году.

Драматург Юй Минь написал сценарий фильма «Молодой специалист на стройке». В этом фильме, который снимается на Чанчуньской студии, показана судьба молодого специалиста, вышедшего из интеллигентной семьи и направленного на стройку. Рабочая среда, в которую попадает герой фильма, благотворно влияет на него, и он избавляется от многих своих недостатков, становится полноправным членом дружного коллектива строителей.

Фильм ставит режиссер Фан Ин.

ПОЛЬША

Заключено соглашение о трех совместных постановках польских и чехословацких кинработников.

Чехословацкий режиссер Ярослав Мах ставит комедию «Песня о верности» по сценарию чешского сатирика В. Елинека и польских кинодраматургов В. Степня и З. Годзиньского.

Режиссер Вацлав Кршка будет ставить цветной широкоэкранный фильм «Пан Твардовский». Это будет экранизация польского балета, в которой примут участие польские и чехословацкие артисты.

Комедию польской писательницы Стефании Гродзеньской намерен экранизировать режиссер Ольдржих Липский. Он совместно с автором готовит сценарий фильма, который будет называться «Я и ты».

Фрагмент кадра из польского фильма «КОРОЛЬ МАТЮСЬ I»; реж. В. Якубовс кая

США

Режиссер Генри Кинг снимает в Париже широкоэкранный цветной фильм «Солнце тоже восходит» по роману Э. Хемингуэя «Фиеста». В главных ролях—Тайрон Пауэр, Эва Гарднер, Эррол Флин и молодая французская актриса Даник Патиссон. Часть натурных съемок была произведена в Испании.

ФРАНЦИЯ

Французский режиссер Жюльен Дювивье снимает сейчас фильм «Кипящий горшок» по роману Эмиля Золя. Он ставит перед собой задачу возможно точнее воспроизвести в фильме Париж эпохи Золя. В фильме занят ряд крупнейших французских актеров, в том числе Жерар Филип, Дани Каррел, Даниэль Дарье и Жак Дюби.

●

Режиссер Морис Клош ставит по собственному сценарию фильм «Торговцы живым товаром» с участием молодых актрис Агнессы Лоран, Даниэлы Рокка, Паскаль Робер и актера Жоржа Маршала. Режиссер уже побывал в Южной Америке, где изучал на месте, в Буэнос-Айресе, условия, в которых до сих пор ведется торговля белыми рабынями, вывозимыми туда из Европы. Фильм рассказывает о трагической судьбе трех молодых француженок, которые едут в Южную Америку в надежде, что их там обеспечат работой.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В этом году в Чехословакии дебютировали несколько молодых режиссеров. В частности, Ладислав Рыхман заканчивает постановку приключенческого фильма «Дело еще не закончено».

Ассистент режиссера Иржи Крейчика, молодой кинематографист Ладислав Гельге начал съемки фильма «Школа отцов», посвященного судьбе учителя, который работает в деревне.

Ярослав Балик, окончивший институт кинематографии, ставит кинодраму «Бомба».

●

Чехословацкие документалисты уже засняли несколько фильмов о Египте. Цветной фильм «Египет 1956 года» представляет собой очень интересный репортаж о пребывании в стране пирамид чехословацкой делегации деятелей культуры. Фильм показывает археологические памятники страны, а также жизнь населения вдоль берегов Нила.

●

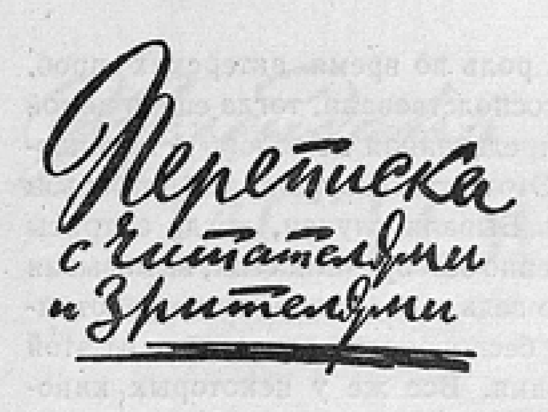
Словацкий режиссер Владо Багны ставит фильм «Последняя колдунья» по сценарию Ивана Буковича. Фильм расскажет о событиях, разыгравшихся в словацком городе Трнава в XVIII веке. Героиня фильма—девушка из рыбачьей семьи. Ее мать была сожжена на костре за «колдовство». В основу фильма положены подлинные события, записанные в архивах.

ЮГОСЛАВИЯ

В Югославии выпущен новый фильм на современную тему—«Это было не напрасно».

Фильм снят режиссером Николой Танхофером по собственному сценарию. В картине заняты двое молодых актеров: Борис Бузанчич и Мира Николич.

Фильм рассказывает о жизни молодого врача, попавшего на работу в глухой городок.



О ЗАБЫТЫХ И ЗАБЫВАЕМЫХ...

Уважаемый товарищ редактор!

В первом номере вашего журнала напечатан ряд статей о талантливой молодежи, недавно начавшей творческий путь в кинематографии. Мне же хочется напомнить о некоторых талантливых актерах и актрисах среднего и старшего поколения.

Недавно я остановился у входа в кинотеатр повторного фильма возле объявления о старой картине «Мисс Менд». Объявление вызвало во мне волну воспоминаний.

Но поводом для настоящего письма является не это лирическое настроение. Воспоминания повлекли за собой ряд соображений и грустных раздумий. С. Комаров—участник этого фильма—один из замечательных киноактеров старшего поколения. Нельзя сказать, что он снимается в кино редко. Нет! Он занят в какой-нибудь картине почти каждый год, однако далеко не все роли, сыгранные С. Комаровым, достойны его актерских возможностей. Часто ему поручаются роли попросту незначительные.

У Сергея Мартинсона творческая пауза в кинематографии после образа Вилли Поммера, созданного им в «Подвиге разведчика» в 1947 году, и до небольшой роли инока, сыгранной им в картине «Садко», продолжалась 4 года. А от роли Фердинанда, сыгранной актером в фильме «Корабли штурмуют бастионы» в 1953 году, до роли Миусова в «Безумном дне» (эпизодические роли в короткометражных фильмах «Сеанс гипноза» и «Налим» здесь в счет не идут), творческая пауза продолжалась также 3 года.

А многолетняя пауза в кинематографии у Игоря Ильинского, одного из создателей советской кинокомедии и одного из самых популярных в мировой кинематографии актеров,—разве имеет какое-нибудь оправдание? До «Безумного дня» и «Карнавальной ночи» Ильинский как бы отсутствовал в кинематографии начиная с 1938 года.

Но если столь грустна и непонятна участь многих наших замечательных мастеров—актеров, то еще печальнее судьба ряда киноактрис. Можно ли забыть образ, созданный Э. Цесарской в 1927 году в «Бабах рязанских»? В предвоенные годы ее творческая судьба складывалась более или менее благополучно. Зато в последние годы, после «Майской ночи», мы вовсе не видим ее на экране.

Скоро ли кончится затянувшийся творческий простой у Любови Орловой, одной из замечательнейших актрис советской кинокомедии?

Насколько нам известно, Г. Александров в ближайшее время приступает к съемкам новой картины с ее участием. Но ведь после «Глинки» прошло столько лет!

М. Ладынина снималась в последний раз в картине «Испытание верности». Созданный ею образ Ольги Калмыковой исполнен глубокого драматизма. До этой картины советский зритель ценил и любил М. Ладынину как очень темпераментную и душевную исполнительницу лирико-комедийных ролей. Последняя роль показала, что диапазон актерских возможностей М. Ладыниной значительно шире, чем это было известно зрителю и чем это привыкли считать руководители киностудий, часто приклеивающие актеру или актрисе ярлык со штампом того или иного амплуа.

За 23 года своей жизни в кинематографии М. Ладынина сыграла только 12 ролей! Конечно, М. Ладыниной сейчас нужны роли не такие, как в фильме «Свинарка и пастух»; ее незаурядный талант порукой тому, что она хорошо сыграет и роли другого характера. Но она должна играть!

И еще одна киноактриса с обаятельным дарованием для характерных ролей самого различного плана—Е. Кузьмина—также находится в состоянии вынужденной бездеятельности. В последний раз зрители видели ее в роли леди Гамильтон в фильме «Корабли штурмуют бастионы».

Участие Е. Кузьминой в телевизионной короткометражке «Как он лгал ее мужу» Бернарда Шоу для киноактрисы ее масштаба серьезной работой считать нельзя.

У Тамары Макаровой перерыв между «Сельским врачом» и «Дорогой правды» продолжался лет пять. Очень редко снимается Нина Алисова.

Если скрипач не будет играть ежедневно, он поневоле дисквалифицируется. Такова же судьба актеров и актрис; но над этим никто не хочет серьезно задуматься.

Так складывается удивительный по своему составу список талантливых актеров и актрис советского экрана, находящихся в длительном «простое».

Самое грустное заключается в том, что этот список можно было бы продолжать и продолжать.

Большой счет в связи с этим наши киноактрисы вправе предъявить кинодраматургам.

В сценариях обычно бывает очень мало женских киноролей, а особенно для актрис среднего возраста. Я пробовал как-то познакомиться с цифрами и получилось, что в 26 кинофильмах приходится по 1, 2 женские роли на картину. А вот в пьесах Гольдони, юбилей которого мы недавно отмечали, в ряде пьес я насчитал по 8—10 женских ролей. В наших киносценариях хорошо еще представлены либо молоденькие девушки, либо женщины 60 лет и старше, а вот актрисам среднего возраста почти нечего делать.

В Министерстве культуры и в Главном управлении кинематографии, когда разговор заходит о необходимости занять ту или иную актрису из тех, чьи судьбы схожи с судьбами названных мною, обычно отвечают, делая безнадежный жест,—«они примелькались». Кому примелькались? Кто это установил? И что означает «примелькались»? Никто на этот вопр с не отвечает и ответить не может.

Часть наших выдающихся киноактрис считается как-то «само собой» прикрепленными к одному кинорежиссеру. Но если этот режиссер в силу тех или иных причин «прикрепленной» к нему актрисы не занимает—она обречена на творческий простой, продолжительность которого измеряется многими и многими годами. А ведь и силы, и талант, и творческий темперамент, если их не тренировать повседневно, безвозвратно и бесплодно убывают.

Вопрос этот деликатный, но он давно назревал. Сейчас, мне кажется, он созрел, принял характер, требующий срочного и радикального вмешательства.

В некоторых театрах принято при обсуждении репертуарных планов учитывать загрузку актерского состава. В киностудиях этого нет. Планируя количество и тематику картин, здесь о творческих профессиональных интересах актеров и актрис вовсе забывают. Постановочная группа кинокартины формируется из директора, режиссера, ассистента, костюмера, реквизитора, оператора. А актеры? Актеры—«потом».

Это «потом» наступает во время проб. К сожалению, не у всех наших кинооператоров развит вкус к портретным съемкам, которые могли бы запечатлеть характерные черты актера или актрисы. А это иногда играет решающую роль во время актерских проб. В 20-х годах у нас господствовала, тогда еще в немой кинематографии, определенная нелюбовь к красивому женскому лицу. Это считалось проявлением борьбы с дурным вкусом. Бывали случаи, когда актрисы перед пробой намеренно безобразили себя, вымазывая лицо вазелином. Но ведь сейчас творческие работники кинематографии бесповоротно отказались от этой неумной точки зрения. Все же у некоторых кинооператоров при пробных съемках и сейчас лица актрис часто теряют свою неповторимую женственность, присущее им обаяние.

Я понимаю, что поднятый мною вопрос, вернее, запутанный узел многих вопросов, не так легко разрешить. Что же! Если б все обстояло так просто, мне, пожалуй, и в голову не пришла бы мысль писать это письмо. Дело тут, конечно, не в противопоставлении интересов актеров двух поколений—подрастающей молодежи и более опытных мастеров. Внимательно, не кампанейски пестовать молодые талантливые кадры для советской кинематографии—святая, непреложная обязанность кинорежиссеров и руководителей киностудий. Но забвение творческих интересов представителей старшего поколения—непростительная ошибка.

Я с тем большей настойчивостью выдвигаю на страницах журнала вопрос о незаслуженно «забываемых» актерах и актрисах, что ведь зачастую и с молодежью дело обстоит не на много лучше. Недавно советский зритель с большим удовольствием принял новый фильм, поставленный Борисом Барнетом,—«Поэт». В нем очень успешно выступил только начинающий в кинематографии актер С. Дворецкий. Свое письмо мне хочется закончить искренним пожеланием, чтобы счастливые дебюты этого очень талантливого актера и многих его сверстников и сверстниц не оказались эпизодом в их актерских биографиях. Чтобы их судьба была отличной от той, которую в последние годы испытали на себе в кинематографии Е. Кузьмина, С. Мартинсон, М. Ладынина и многие, многие другие. Молодой талант нуждается в постоянной и всесторонней тренировке. Актеры зрелого возраста имеют право на интенсивную, большую творческую жизнь.

Н. КРЮЧКОВ,
народный артист РСФСР

Календарь ИСТОРИИ КИНО

29 АВГУСТА 1922

Что побуждает нас, спустя тридцать пять лет вспоминать эту наивную, незамысловатую короткометражную кинокартину?

Экраны кинотеатров в то время были заполнены ковбойскими фильмами, слезливыми мелодрамами, наивными комическими картинами. Молодая советская кинематография выступила на борьбу с этим, казалось, бесконечным потоком зарубежной киномакулатуры.

Фильму «Чудотворец» принадлежало в этой борьбе довольно скромное место. Но забывать его нельзя, так как он был одним из первых...

Сценарий фильма, написанный А. Зариным, основан на солдатском анекдоте, полном лукавства и добродушной насмешки.

...Солдат Еремей Мизгирь, стоя на часах, украл из оклада иконы Казанской богоматери драгоценный камень. В краже Мизгирь не сознался. Плут заявил, что богоматерь, пожалев его за бедность, сама подарила ему самоцвет. Все, вплоть до царя и митрополита, растерялись: признать солдата вором — от чудес отречься. «Чудо» признать — вора поощрить... Воистину проблема неразрешимая! Пока «князья церкви» ломали голову, весть о «чуде» расползлась по Петербургу. Вереницы людей потянулись к Казанскому собору служить молебны. Это и спасло Мизгиря. Решено было «чудо» признать: «церкви—доход, вере—укрепление, иконе—слава». В итоге вместо каторги Мизгирь получил по указу царя награду—сто рублей.

Режиссер В. Пантелеев, постановщик «Чудотворца», работавший ранее в театре, пришел в кинематограф в предреволюционные годы. Здесь он поставил несколько мелодрам и осуществил ряд экранизаций литературных произведений. Все это не возвышалось над средним уровнем кинопродукции того времени. В «Чудотворце» так же, как и в предыдущих фильмах Пантелеева, актеры играют, пользуясь утрированной жестикуляцией и довольно примитивной мимикой; порою здесь не очень грамотен монтаж, бедно изобразительное решение.

Однако есть тут и удачи, которые в значительной степени искупают недостатки фильма.

Одна из них—исполнение тогда еще совсем молодым актером П. Кирилловым роли Еремея Мизгиря.

В общении с другими актерами П. Кириллов не выбивается из «ансамбля». Как и партнеры, он близок к буффонаде. Но в тех сценах, где Кириллов работает один, он совершенно преображается.

... В ожидании решения своей судьбы сидит Еремей Мизгирь на гауптвахте. Недавно из деревни пришли печальные вести: у стариков изба сгорела и коровенка пала, а невесту Мизгиря Дуню, отвергшую притязания приказчика барыни, на скотный двор перевели... Ссутулились плечи солдата, беспомощно повисли большие руки, потемнели от горестных дум глаза, окруженные мазками балаганного грима.

И на какое-то мгновение вся история этого озорного крестьянского парня предстала в ином, отнюдь не комическом, а почти трагедийном звучании.

Режиссер изменил здесь своей привычке снимать все средним планом и приблизил аппарат к актеру, а в монтаже не поскупился, вставил эти непривычно статичные куски чуть ли не целиком...

Так в фильме «Чудотворец» проявилась тенденция нового кинематографа, в котором образ человека начал раскрываться психологически убедительно, а его поведение определяется уже причинами социального характера.

П. Кириллов в роли Мизгиря

В суровых обличительных красках в «Чудотворце» рассказано о трудной солдатской доле в дореволюционной России.

Надежда Константиновна Крупская вспоминала, что В. И. Ленин во время своей последней болезни смотрел фильм «Чудотворец» и положительно оценил его как пример удачной антирелигиозной пропаганды.

«Чудотворец» предвосхитил появление целого ряда антирелигиозных фильмов и в частности блестящей комедии Я. А. Протазанова «Праздник святого Йоргена».

Если выпустить «Чудотворца» на экран в наши дни, он едва ли привлечет внимание современного зрителя: очень уж примитивна форма, в которую облечен наивный рассказ о плутоватом солдате. Но в свое время фильм сыграл определенную прогрессивную роль. И поэтому мы вправе отметить его, как одну из вех в истории развития нашего киноискусства.

Э. С.

23 АВГУСТА 1937

Исполнилось двадцать лет со дня выхода на экраны страны фильма С. Юткевича по сценарию А. Каплера «Шахтеры».

Фильм нес в себе живое дыхание свершающихся событий, легко угадываемые и близкие всем зрителям приметы современности.

Уместно вспомнить, что сценарий фильма носил название «Садовник». А. Каплер и С. Юткевич стремились нарисовать в своем произведении образ «большевика сегодняшнего дня» (по выражению режиссера), подлинного «садовника» человеческих душ.

Своеобразно преломленная на материале Донбасса тема «жизни в цвету»—вот что составляло главное для художников в их работе над фильмом.

В работе Сергея Юткевича над фильмом «Шахтеры» получили дальнейшее развитие принципы режиссерского мастерства, которые до этого нашли наиболее яркое воплощение во время его совместной с Ф. Эрмлером постановки картины «Встречный» (1932). Рассказывая о первом этапе работы над «Шахтерами», С. Юткевич отмечает: «... с самого начала доминантой и в будущем монтажном построении, ...и в будущем пластическом оформлении картины являлись актерская игра, человеческое поведение».

Актер стал в центре внимания постановщика фильма.

Для В. Лукина роль забойщика Матвея Бобылева, одна из центральных в фильме, оказалась первой большой работой в кино. Молодой актер успешно выполнил основное требование режиссера, хорошо оттенив важнейшую черту образа Бобылева—творческий, созидательный характер деятельной натуры своего героя.

Стремлением помочь актеру выявить новые стороны своего дарования было продиктовано решение постановщика фильма пригласить на роль секретаря горкома Примака артиста Б. Пославского, до этого исполнившего ряд ярких характерных ролей. Однако Пославскому не до конца удалось преодолеть черты резонерства, заложенные в сценарном рисунке образа.

В рассказе о постановке «Шахтеров» Сергей Юткевич обронил интересное замечание: некоторые декорации интерьеров фильма строились на натурных площадках, чтобы в кадре чувствовался «живой ветерок».

Этот явственно ощутимый «живой ветерок» больших событий составляет одну из важнейших особенностей фильма «Шахтеры».

М. З.

АВГУСТ 1947

Десять лет тому назад состоялся Первый Международный конгресс работников кино в Марианских Лазнях (Чехословакия).

Решение о созыве этого конгресса было принято 3 октября 1946 г. во время Международного фестиваля в Канне и подписано представителями Франции, Англии, СССР, Польши, Чехословакии, Бельгии, Бразилии и других стран.

Конгресс прошел под лозунгами борьбы за национальное киноискусство, против подчинения творческих работников диктату финансовых компаний.

«Делегаты заявляют,—говорилось в резолюции конгресса,—что дело каждой страны—создавать и развивать свою собственную кинопромышленность, ибо фильмы так же необходимы для культурной жизни нации, как литература и другие искусства».

Конгресс высказался за экономическое сотрудничество и помощь со стороны стран с сильно развитой кинопромышленностью—странам, сравнительно менее развитым в этом отношении.

Однако эта помощь ни в коем случае не должна превращаться в орудие финансового и экономического господства.

Конгресс осудил американскую экспансию на мировом кинорынке.

На конгрессе была принята специальная резолюция, осуждающая позицию американских экспертов в Экономическом и Социальном Совете ООН. Эта позиция заключалась в том, чтобы рассматривать кинофильмы, как промышленный продукт обычного типа.

Принятие такой точки зрения, отмечалось в резолюции конгресса, привело бы к тому, «что на общественную мысль и культуру одних стран оказывалось бы давление путем массового ввоза фильмов из других стран под тем простым предлогом, что та или иная страна является экономически более сильной».

«Киноискусство является для людей самым универсальным средством выражения и самым живым средством распространения мыслей и знаний, художественных и социальных устремлений народов,—читаем мы в заключительной резолюции Конгресса.—По своей природе кино самое демократическое из искусств; оно является действенным фактором сближения между народами и укрепления единодушной воли к миру».

Конгресс выдвинул перед кинематографистами мира две основные задачи:

бороться за развитие в каждой стране национального киноискусства, против порабощения киноискусства капиталом;

бороться против фильмов, враждебных идеям свободы, демократии и мира.

Конгресс обратился к Всемирной федерации профсоюзов с просьбой создать при этой международной организации производственный отдел работников кино, театра и радио.

В. Б.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Степан Кольчугин» (по одноименному роману В. Гроссмана), 9 ч.

Автор сценария С. Кара; постановка Т. Родионовой; оператор Г. Маранджян; художник Н. Вускович; режиссер Ф. Барбухатти; композитор Н. Симонян; звукооператор Н. Косарев.

В ролях: Степан Кольчугин—Сережа Подмастерьев; Ольга Ивановна—Н. Мамаева; Кузьма—Ю. Панич; Нюшка—Л. Макарова; Марфа—Н. Никитина; Платон—Г. Хованов, дед Кошелев—А. Чекаевский; Бахмутский—А. Рахленко; Звонков—Н. Тимофеев; Афанасий Кузьмич—А. Трусов; доктор—П. Панков; курчавый забойщик—П. Крымов. В эпизодах: В. Гераскин, А. Заржицкая, О. Казико, А. Костричкин, Леня Львов, А. Образцов, Герман Орлов, М. Пуговкин, И. Радченко, А. Суснин, В. Чекмарев, М. Шифман.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ им. А. ДОВЖЕНКО

«Крутые ступени» 10 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Золотаревский, И. Луковский; постановка С. Навроцкого; операторы: А. Панкратьев, А. Прокопенко; режиссер А. Бочаров; художник А. Бобровников; композитор О. Сандлер; звукооператор Р. Бисноватая. Комбинированные съемки—операторы: М. Карюков, А. Пастухов; художник Г. Лукашев.

В ролях: Евгений Нагежный—В. Дружников; Елена—Т. Литвиненко; Соколенко—Н. Тимофеев; Барашко—К. Сорокин; Прасков—М. Астангов; тетя Лиза—Р. Есипова; Вася—Вова Олевский; Галаган—В. Балашов; Кутов—В. Яковлев; Эмилия—Б. Индриксон; Рафке—Г. Шпигель; Крюгер—П. Шпрингфельд; Фукс—Г. Бударов. В эпизодах: А. Бунин, Варна Вильма, Н. Гицерот, П. Киянский, И. Кононенко, Ю. Лавров, В. Мясникова, С. Петров, Д. Франько, В. Халатов, В. Шварц.

«Песни над Днепром», 8 ч., цветной

Сценарий и постановка: А. Мишурина, В. Вронского; режиссер В. Кучвальский; операторы: А. Мишурин, А. Герасимов; композитор А. Доминчен; звукооператор С. Сергиенко; художники декорации: М. Юферов, Ф. Вакериса-Гальдос; художник костюмов М. Васильев.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ им. М. ГОРЬКОГО

«Священная кровь» (по роману М. Айбека), 10 ч.

Производство Ташкентской студии художественных и документальных фильмов.

Сценарий и постановка Латифа Файзиева; оператор А. Ганн; художник В. Синиченко; режиссеры: И. Якубов, Х. Левина; композиторы: Д. Закиров, М. Зив; звукооператор З Предтеченская. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: Юлчи—С. Деванов (дублирует В. Рождественский); Гульнар—Р. Мадрахимова (В. Петрова); Мирзакаримбай—В. Азимов (Л. Свердлин); Нури—К. Махкамова (С. Коновалова); Хахим—А. Ходжаев (К. Карельских); Салим—Х. Умаров (Ю. Андреев); Ярмат—Х. Латифов (А. Кельберер); Гульсумбиби—Х. Аминова (А. Фуксина); Петров—И. Шквалов (А. Алексеев); Джумабай—У. Бурханов (А. Фриденталь); Шакиф-ата—Хамраев (В. Соловьев); Шакасым—Н. Рахимов (Г. Дудник).

●

«Мост», 9 ч.

Производство Литовской киностудии

Автор сценария И. Довидайтис; режиссер-постановщик Б. Шрейбер; главный оператор Н. Васильев; главный художник М. Булака; композитор Э: Бальсис; звукооператор П. Липейка. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Альгирдас Арминас—В. Браткаусквас (дублирует А. Толбузин); Ромуальдас Арминас—К. Генис (В. Лещинский); Рута—А: Иодкайте (К. Козленкова); Гедре—И. Леонавичюте (З. Землухова); Стрюпас—Н. Бернотас (С. Курилов); Тумас—И. Каваляускас (С. Бубнов); Статкус—В. Юркунас (А. Петроченко); Статкувене—Г. Яцкевичюте (Е. Егорова).

●

«Вторая жена» (по роману Ярмилы Глазаровой «Адвент»), 8 ч., цветной.

Производство «Чехословацкий государственный фильм». Прага.

Автор сценария и режиссер Владимир Влчек; оператор Ярослав Тузар; художник Мирослав Граховец; композитор Людвик Подешть; звукооператор Эмануэль Форманек. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В ролях: Франтишка—Нина Иранкова (дублирует Н. Зорская); Метуд, ее сын—Войтек Розенберг (Женя Москаленко); Подешва—Густав Хильмар (В. Белокуров); Розина—Мария Вашова (С. Гаррель); Ян Гавлик—Отто Лацкович (А. Чемодуров); Плесничка—Ярмила Курандова (Е. Максимова); Марина — Зденка Балдова (Л. Рюмина); лесничий Ярослав Войта (А. Кельберер); жена лесничего—Милада Смолицкая (Е. Егорова).

●

«Ян Жижка», 10 ч., цветной.

Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Авторы сценария: Милош В. Кратохвил, Отакар Вавра; режиссер Отакар Вавра; оператор Вацлав Гануш; художники Карел Шквор; Иржи Стрика, Владимир Сынек; композитор, Иржи Срнка; звукооператор Франтишек Черный. Режиссер дубляжа А. Ли-

рова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Ян Жижка — народный артист Зденек Штепанек (дублирует А. Кельберер); Ян Желивский — Франтишек Горак (М. Бернес); Вацлав IV, чешский король — Карел Хёгер (В. Трошин); София, чешская королева — Власта Матулова (В. Караваева); Сигизмунд, император священной Римской империи — Ян Пивец (Р. Плятт). Чешские рыцари: Ченек из Вартенберка — Вацлав Воска (К. Карельских); Вацлав из Дубы — Витезслав Вейражка (А. Пелевин); Ян из Хлума — Густав Хильмар (В. Соловьев); Иоганка — Мария Томашова (М. Лифанова); Ира, плотник — Вилем Бессер (В. Рождественский); Томеш — Владимир Раж (Г. Юдин); Андржей — Отто Лацкович (Л. Фричинский); Коранда, священник — Мирослав Долежал (А. Консовский); Якоубек, магистр — Ладислав Богач (К. Михайлов); бургомистр Старого города — Франтишек Крейцман (Е. Весник).

●

«Тогда в Париже», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА и германского телевидения.

Авторы сценария: Герман Родигаст, Карл Бальхауз; режиссер Карл Бальхауз; оператор Зуген Клагеманн; художник Альфред Толле; композитор Гюнтер Клюк; звукооператор Курт Эпперс. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В ролях: Женевьева — Гизела Трові (дублирует В. Караваева); Ренэ — Вольфганг Килинг (Ю. Боголюбов); Фадэ — Рихард Лауффен (А. Алексеев); Жорж — Гюнтер Симон (С. Бубнов); Дени — Ганс Штеттер (Е. Весник); Луиза — Сюзанна Дюльманн (Н. Зорская); Маду — Гарвард Гроссе (А. Кельберер); Хассельт — Петер Херден (Л. Кмит); Крехер — Уилл Ван Диг (К. Тыртов); Булэн — Вальдемар Якоби (С. Мартинсон).

●

«Санки» (по мотивам Мори Ференца), 2 ч.

Производство Венгерской киностудии.

Авторы сценария: Семеш Марианна, Семеш Михай; режиссер Семеш Михай; оператор Бадал Янош; художник Шареш Имре; композитор Тамашши Зденко; звукооператор Арато Янош. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

В ролях: Тони — Вайсер Антал (дублирует Витя Рожков); Дюрка — Вайсер Дьердь (Толя Крылов).

●

«Санти и Вина», (широкоэкранный), 15 ч., цветной.

Производство «Ханумань-фильм», Бангкок (Таиланд).

Авторы сценария: Тави Набанчан, Вичит Кунавут, Роберт Норт; руководители постановки: Рак Паньярачун, Роберт Норт; режиссер Марут; оператор Ратна Пестанджи; художник Урай Сирисомбат; музыкальное оформление Нат Тавонрабут; звукооператор Леонард Ли. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа К. Амиров. Текст читает В. Рождественский.

В главных ролях: Санти — Пунпант Ранкуан; Вина — Рейвади Сиривилай; Луангта — Чамын Манопнарис.

●

«Лучшие годы» (по роману Филиппа Сен-Жиль), 10 ч., цветной, широкоэкранный.

Производство «Ле Тридан Сильвер-фильм», Париж; «Нориа фильм», Рим.

Авторы сценария Жак Сигур, Ив Аллегре; режиссер Ив Аллегре; оператор Анри Алекан; художник Огюст Капелье; звукооператор Робер Биар; композитор Поль Мисраки. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: Жерар Филип, Мишель Корду, Жерар Ури, Умберто Спадаро, Жорж Шамара, Валерия Марикони, Оливье Юссено, Альберто Бонуччи, Жан Лефевр, Мохамед Циони.

Роли дублируют: Перрэн — В. Рождественский; Мишлин — Н. Зорская; Байи — А. Алексеев; Паскье — К. Карельских; Джино — И. Рыжов; Али — Ю. Кротенко; Одетта — В. Алтайская; врач — Н. Александрович.

●

«Источник молодости» (по произведению Едзиро Исидзака), 9 ч.

Производство киностудии «Синтхо», Япония.

Автор сценария Кэнносукэ Татзэка; режиссер Нобуо Накагава; оператор Минору Ёкояма; художник Исама Китагава; композитор Итиро Сайто; звукооператор Кихатиро Накаи. Режиссер дубляжа Д. Васысь: звукооператор дубляжа А. Мусалова.

В главных ролях: Моёко — Хидари Сатико (дублирует А. Кончакова); Токидзо — Уцци Кэн (В. Ларионов); тетушка Садэко — Киси Теруко (М. Гаврилко); тетушка Томэко — Такахаси Тоёко (Е. Егорова); Емокити — Нагаи Томоо (М. Глузский); Накамура, полицейский — Тоно Ейдзиро (Е. Весник); Тенмару, гейша — Абэ Сумико (Э. Некрасова).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Рассвет над рекой Менхэ», 9 ч.

Производство Чанчуньской киностудии.

Авторы сценария: Чжу Дан-си, Су Му, Ши Чао; режиссеры: Лу Жэнь, Чжу Даньси; оператор Ли Гуань-хуэй; художник Ван Гуй-чжи; композиторы: Чан Су-минь, Лю Вэнь-цзинь; звукооператор Цюэ Цзин-сю. Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

В ролях: Лобуданьцзэн, вождь племени Менхэ — Чжу Дань-си (дублирует Б. Фрейндлих); Ланцзе, военачальник Лобуданьцзэна — Лю Жу (А. Куницын); Чэнь Шао-хуа, делегат Народного правительства — Лю Лянь-чи (Г. Хованов); Су Хун, врач делегации — Ван Жэнь мэй (Н. Уртан); Хуан Жань-чу, главарь гоминдановской банды — Ба Ли-хуа (Е. Копелян); Се Чунь-фу, гоминдановский офицер — Су Мань (С. Рябинкин).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Вина Владимира Ольмера», 9 ч.

Производство киностудии «Чехословацкий государственный фильм». Прага.

Авторы сценария: Вацлав Гаер, Мирослав Дртилек, Иржи Мареш при участии М. В. Кратохвила; режиссер Вацлав Гаер; оператор Ян Калиш; художник Б. Моравец; композитор Иржи Срнка; звукооператор Милан Новотный. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Владимир Ольмер — Эдуард Цупак (дублирует В. Рождественский); Иржина Прокешова — Дана Нейдлова (А. Парфаньяк); Эмил Прокеш — Иржи Брож (Н. Александрович); Гелена — Алена Вранова (И. Карташова); Томаш Бенда — Станислав Фишер (В. Ларионов); Камила — Яна Брейхова (Д Столярская); доктор Ольмер — Франтишек Смолик (Р. Плятт); Мирек Коутный — Мирослав Зоунар (К. Тыртов); Бенда — Ярослав Раушер (Я. Беленький); Бендова — Анна Габриелова (М. Гаврилко); Градец — Ян Пивец (В. Кенигсон).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Сто дней в Бирме», 7 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Л. Варламов; операторы: Г. Асатиани, Б. Макасеев, Д. Мамедов, В. Микоша; автор текста А. Марьямов; композитор В. Гевиксман.

●

«Балет на льду», 3 ч., цветной.

Режиссер А. Ованесова, операторы: И. Грек, В. Микоша, А. Левитан; автор текста Н. Канин.

«Интервью Н. С. Хрущева с корреспондентами американской радиотелевизионной компании «Коламбиа Бродкастинг Систем», 6 ч.

Операторы: А. Лебедев, Р. Халушаков, И. Филатов. Монтаж режиссера И. Венжера.

●

«Современная Монголия», 7 ч., цветной.

Производство «Монголкино» при технической помощи ЦСДФ. Автор сценария и режиссер Ц. Зандра. Автор текста Ч. Чимэд; операторы: Д. Жигжинд, Б. Дэмбэрэл, О. Уртнасан; композитор Л. Мурдорж.

●

«Пребывание Парламентской делегации Цейлона в СССР», 3 ч.

Монтаж режиссера М. Семеновой; операторы: А. Грек, Г. Епифанов, С. Киселев, А. Савин, В. Штатланд. Автор текста В. Горохов.

●

«На ярмарке в Лейпциге», 2 ч., цветной.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы: Г. Голубов, П. Опрышко, К. Пискарев. Автор текста В. Горохов.

●

«Праздник в Тунисе», 3 ч., цветной.

Автор-оператор В. Трошкин; режиссер-монтажер Н. Кармазинский. Автор текста О. Савич.

●

«На седьмой сессии Верховного Совета СССР», 2 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы: А. Грек, Б. Макасеев, Г. Захарова, В. Трошкин, С. Гусев, А. Крылов, О. Рейзман. Автор текста Б. Вишневский.

●

«Нерушима албано-советская дружба», 4 ч.

Режиссер И. Копалин; операторы: В. Ходяков, В. Штатланд, А. Щекутьев. Автор текста С. Зенин.

●

«Москва ждет друзей», 2 ч.

Автор-оператор Б. Небылицкий; операторы: Б. Шер, Л. Кокошвили. Автор текста Л. Хмара.

●

«Американская разведка теряет своих агентов», 3 ч.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: Г. Голубов, П. Опрышко, К. Пискарев. Автор текста В. Горохов.

●

«В независимой Гане», 3 ч., цветной.

Режиссер Л. Дербышева; оператор: В. Киселев. Авторы текста: Н. Пастухов, И. Горелик; композитор М. Меерович.

●

«В последние дни зимы», 2 ч., цветной.

Режиссер В. Бойков; операторы: О. Арцеулов, А. Воронцов, В. Воронцов, Ю. Егоров, П. Касаткин, Ю. Леонгард, А. Савин, О. Сугинт. Автор текста О. Шмелев.

●

«На пороге второго столетия», 4 ч.

Автор сценария и текста А. Злобин; режиссер З. Тузова; оператор Г. Епифанов.

●

«Наши олимпийцы», 6 ч.

Авторы сценария: Л. Кассиль, И. Прок; режиссер А. Рыбакова; операторы: В. Киселев, Ю. Леонгард, Е. Лозовский, М. Ошурков. Н. Соловьев; композитор В. Гевиксман.

●

«Посланцы братской Венгрии в СССР», 3 ч.

Режиссер М. Семенова; операторы: С. Киселев, В. Комаров, Л. Котляренко. Автор текста А. Колбановский.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Калинин — Ленинград—Калинин», 1 ч.

Режиссер В. Соловцев; операторы: В. Гласс, Б. Козырев, С. Масленников, Н. Русанов, К. Станкевич, С. Фомин. Автор текста Э. Черношварц.

●

«Н. С. Хрущев в Ленинграде», 1 ч.

Режиссер Л. Киказ; снимала группа операторов ленинградской студии кинохроники.

●

«Медвежий цирк», 2 ч.

Автор сценария В. Филатов; режиссер Е. Вермишева; операторы: А. Погорелый, С. Фомин. Автор текста В. Гурвич.

●

«В Монче-тундре», 1 ч.

Автор сценария и текста Л. Горин; режиссер Т. Прокофьева, оператор Г. Симонов.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Театральная весна Урала», 1 ч.

Режиссер и автор текста О. Николаевский; операторы: К. Дупленский, И. Косицын, С. Сыпневский.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Наш интернат», 1 ч.

Автор сценария Б. Добродеев; режиссер В. Тюхменев; оператор Д. Ибрагимов.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На черных землях», 2 ч.

Автор сценария и текста М. Андриасов; режиссер-оператор Г. Попов.

ТБИЛИССКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Штурм пика «Москва», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Крепс, О. Гигинейшвили; режиссер Ш. Хомерики; операторы: Б. Крепс, И. Амасийский, Р. Лагидзе. Автор текста С. Зенин.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Маленькая история», 1 ч.

Автор сценария Л. Гроссман; режиссер Б. Эпштейн; оператор Я. Дихтер. Консультант С. Соловьев.

Противопожарный киноплакат.

●

«Коля дома один», 1 ч.

Автор сценария В. Данилов; режиссер А. Бабаян; оператор М. Рафиков.

Противопожарный киноплакат.

●

«Спутники детства», 1 ч., цветной.

Автор-режиссер А. Кустов; операторы: И. Касаткин, Г. Трояновский. Научный консультант член-корреспондент Академии педагогических наук А. Усова.

О детских играх и игрушках и их значении в развитии ребенка.

●

«Современная китайская живопись «Гохуа», 1 ч.

Авторы сценария: Б, Воронова, Д. Дьяков; режиссер-оператор Я. Толчан. Научный консультант профессор В. Виппер.

●

«Московский автомобильный», 2 ч.

Авторы сценария: Д. Василиу и Л. Рутицкий; режиссер-оператор А. Шафран. Научный консультант С. Козлов.

●

«Лососи идут на Камчатку», 1. ч.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссер-оператор Б. Эйберг. Научный консультант А. Моисеев.

●

«В гостях у трехгорцев», 2 ч.

Автор сценария Б. Кравченко; режиссер В. Вырубов. Научный консультант Л. Барабанов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Техника безопасности на машиностроительных заводах» (кинофрагменты к курсу «Основы техники безопасности и противопожарной техники»), 5 ч.

Автор сценария И. Фраткин; режиссер С. Бафталовский; оператор К. Ременюк.

По заказу Министерства высшего образования СССР.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«По дорогам Приморья», 5 ч., цветной.

Автор сценария А. Литвак; режиссер А. Литвинов; операторы: К. Дупленский, П. Шлыков. Главный научный консультант О. Щербаков.

КИНОПЕРИОДИКА

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 11, 1 ч.

Режиссер выпуска П. Петрова.

1. По пути технического прогресса (режиссер М. Каростина, оператор В. Асмус). 2. Надежный опыт (оператор Л. Островский). 3. Микропроволока (режиссер П. Петрова, оператор О. Костикова). 4. Это создано рационализаторами (режиссер А. Сардан, оператор В. Руднева).

●

«Наука и техника», № 12, 1 ч.

Режиссер выпуска К. Когтев.

1. Разливка стали в вакууме (режиссер К. Когтев, оператор Р. Демянец). 2. Кровь может долго жить (режиссер Г. Кабалов, оператор И. Антонов). 3. Мастер цеха—новатор (оператор А. Шафран). 4. Окраска в электрополе (режиссер М. Каростин, оператор В. Асмус).

●

«Наука и техника», № 13, 1 ч.

Режиссер выпуска К. Когтев.

1. Фреза В. Карасева (режиссер Г. Чубакова, оператор Б. Махов). 2. Фтивазид (режиссер Р. Клаф, оператор В. Асмус). 3. Механический разгрузчик (оператор Л. Аристакесянц). 4. Электрический фильтр (оператор Я. Толчан).

●

«Новости строительства», № 7, 1 ч.

1. На полигоне в Рустави (режиссер Е. Эратов, оператор А. Каянин). 2. Электрофоретическая машина (режиссер А. Винницкий, оператор С. Арцуклова). 3. Автомат слесаря Черницкого (режиссер К. Бабашкин, оператор В. Шафнер). 4. Вместо пресса (режиссер И. Свистунов, оператор В. Руднева). 5. Азербайджанский камень (оператор Л. Аристакесянц). 6. Техника побеждает время (Польская Народная Республика).

Обложка и оформление С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 31
Тел. К 5-54-00.

А06965 Сдано в производство 28/VI 1957 г. Подписано к печати 13/IX 1957 г.
Формат бумаги 82/108/16. Печатных листов 10,25 (условных листов 16,7).
Учетно-издательских листов 17,9. Тираж 16 200 экз. Зак. № 1209

●

16-я типография Московского городского Совнархоза.
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.

24

Творчество молодых

— альманах Всесоюзного Государственного института кинематографии. В нем помещены работы студентов различных факультетов: цветные репродукции этюдов и эскизов молодых художников; кадры из учебных фильмов; фотографии, сделанные будущими операторами; очерки, написанные будущими сценаристами и режиссерами во время летней практики в степях Казахстана. Среди литературных материалов — рассказ студента-вьетнамца Ву Тхы Хиена, иллюстрированный его земляком, тоже студентом ВГИКа, Ле Тхань Дыком.

Творчество молодых

публикует также сценарии полнометражные: «Родина, прости» В. Лоренца, «Вторая любовь» А. Габриловича и другие. Кроме того в альманахе напечатаны учебные работы молодых киноведов.

Творчество молодых

— плод коллективной общественной работы студентов ВГИКа. Оформление книги (суперобложка, обложка, титул, шмуцтитулы и т. д.) также выполнены студентами.

Цена книги 10 рублей.